



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PABLO VICTOR MARQUINE DA FONSECA

**DEVERAS HUMANO: TEORIA DO TÓPOS MUSICAL NA OBRA
PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO**

Brasília-DF

2016

PABLO VICTOR MARQUINE DA FONSECA

**DEVERAS HUMANO: TEORIA DO TÓPOS MUSICAL NA OBRA
PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a qualificação do projeto de pesquisa.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro

Brasília-DF

2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mm357d Marquine da Fonseca, Pablo Victor
Deveras Humano: Teoria do Tópos Musical na Obra
para Piano Solo de Claudio Santoro / Pablo Victor
Marquine da Fonseca; orientador Beatriz Magalhães
Castro. -- Brasília, 2016.
321 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. Musicologia. 2. Teoria dos Topoi. 3. Claudio
Santoro. 4. Obra para Piano Solo. I. Magalhães
Castro, Beatriz , orient. II. Título.

PABLO VICTOR MARQUINE DA FONSECA

**DEVERAS HUMANO: TEORIA DO TÓPOS MUSICAL NA OBRA
PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a qualificação do projeto de pesquisa.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof^ª. Dra. Beatriz Magalhães-Castro

BANCA EXAMINADORA

Dra. Beatriz Magalhães-Castro
Universidade de Brasília

Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília

Dr. Diósnio Machado Neto
Universidade de São Paulo

Brasília, ____ de novembro de 2016

Dedico este trabalho a YAHWEH, criador, pelas bênçãos e pela vida, à minha mãe Ana Paula Marquine, à minha avó Adua Marquine, à minha tia Kátia Marquine, ao meu tio Iron Oliveira, ao compositor Claudio Franco de Sá Santoro, à música brasileira e à música universal.

AGRADECIMENTOS

Dentre tantas pessoas importantes, é imperioso salientar que seria impossível enumerar todos aqueles que, pertencentes ao meu passado ou a minha contemporaneidade, foram imprescindíveis e, mais, essenciais, para que a presente pesquisa alcançasse o êxito que almeja em relação ao auxílio a expandir a compreensão epistemológica e filosófica da riqueza inerente da música brasileira. Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe Ana Paula Marquine, à minha avó Adua Marquine, à minha tia Kátia Marquine, e ao meu tio Iron Lopes de Oliveira, pelo suporte incondicional e paciência canônica, que inspiraram o desenvolvimento e o sentido deste trabalho, dessa forma, oxigenando profundamente meu coração.

Gostaria de agradecer à Fundação CAPES pelo auxílio da bolsa de estudos, agência ímpar no desenvolvimento e no fomento a produção intelectual no Brasil, e por tudo o que foi conquistado mediante a ciência e o valor da produção científica.

Gostaria de agradecer à Universidade de Brasília, e à orientadora Dra. Beatriz Magalhães-Castro por acreditar na proposta apaixonada de um músico inquieto, e por oferecer a oportunidade de desenvolver o presente trabalho.

Gostaria de agradecer aos professores Dr. Sérgio Nogueira Mendes e Dr. Flávio Santos, alunos de Claudio Santoro, pelo apoio incondicional ao meu trabalho.

Gostaria de agradecer à Secretaria do Departamento de Música, em especial, ao Antônio Martins e à Ângela, por todo apoio e suporte administrativo e humano, e também à Ana Cláudia, pela rápida proficiência e prontidão sobre as questões pertinentes.

Gostaria de agradecer à família Santoro, em especial, à querida Giselle Santoro pela confiança, suporte, carinho e recomendações sobre a obra de seu esposo e pela oportunidade de me oferecer documentos imprescindíveis para o desenvolvimento desta pesquisa; aos filhos Raffaello Santoro e ao Alessandro Santoro, pelo apoio, pelo carinho, pela fé em meu humilde sentimento sobre a obra de seu pai; À Ana Cecília pela amizade incondicional, pelo carinho e por acreditar na música de Claudio Santoro.

Gostaria de agradecer à UnB TV, em especial, à Neuza Meller, por todo o apoio ao Núcleo de Produção Artística (NPA-Artes) junto à produção da Série Mini Recitais.

Gostaria de agradecer ao Diogo Monzo pela amizade ímpar, pelo apoio incondicional sobre a produção intelectual e artística desenvolvida no período desta pesquisa, ao ajudar, junto a mim, a fundar o NPA-Artes, ao apoiar a minha divulgação como intérprete de Claudio Santoro no Brasil, na Hungria, em Portugal, na Itália, na França e na Inglaterra.

Gostaria de agradecer o apoio e a amizade de Vladimir Barros, por todo o carinho e a confiança em minha pesquisa e meu trabalho, e pelo auxílio a todos os projetos de produção artística relacionados a esta pesquisa.

Gostaria de agradecer ao Dr. Rubens Russomano Ricciardi e à Universidade de São Paulo (USP) de Ribeirão Preto pela oportunidade imperiosa, pelo apoio, e por acreditar na proposta de gravar a obra para piano solo de Claudio Santoro, marco na história da música brasileira.

Gostaria de agradecer a Alexandre Dias por ser um dos primeiros a acreditar em minha pesquisa e por me fornecer materiais imprescindíveis para seu desenvolvimento.

Gostaria de agradecer a Maurizio Martins, Renan Ventura, e a Eber Filipe pelas discussões estéticas, filosóficas, e espirituais que nortearam muitas reflexões sobre a pesquisa. Em especial, ao Renan e ao Éber pelo auxílio ímpar como copistas na produção de novas edições da obra para piano solo de Claudio Santoro.

Gostaria de agradecer a Roszavolgi Karoli pela oportunidade de levar ao povo húngaro o desenvolvimento de minha pesquisa e interpretação.

Gostaria de agradecer à Universidade de Aveiro pela oportunidade de divulgar a obra de Claudio Santoro.

Gostaria de agradecer à Universidade da Flórida pela oportunidade de estreiar a obra para piano solo de Claudio Santoro.

Gostaria de agradecer a Dr^a Júlia Cristina C. Ribeiro e Natércia Ribeiro Paiva pela revisão mais do que meticulosa, pelas correções textuais, e por todas as vírgulas que não coloquei.

Gostaria de agradecer ao filósofo Olavo de Carvalho pela inspiração e amor ao conhecimento, que nos transmite uma vivência muito preciosa e difícil de encontrar na atualidade.

Gostaria de agradecer ao Sifu Nathaniel Rosa, mestre de qualidades e inteligência ímpares, e a todos os irmãos da família Moy Yat Ving Tsun Martial Intelligence de Brasília, cujo trabalho transformou a minha vida, e me oportunizou a aprender o que não se pode ser ensinado.

E por fim, eu gostaria de agradecer à Nação brasileira pela riqueza singular de sua alma cultural, motivo pelo qual me inspira a continuar, a cada dia, e a seguir adiante em busca de um futuro distinto para que nós, brasileiros, tenhamos uma consciência mais profunda de nossa essência histórica e possamos oferecer um futuro substancial às próximas gerações.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a diversidade estética do discurso musical de Claudio Franco de Sá Santoro em sua obra para piano solo, a qual perpassa a totalidade de todas as influências estético-ideológicas do compositor. A análise de sua obra para piano é compreendida por meio da Teoria dos *Topoi* de Hatten (1994), Monelle (2002), Plesch (2012) e Narum (2013). Esta metodologia possibilita identificar um *thesaurus* de *loci-commune* referenciais e evidenciar como o compositor trabalha a relação significante/significado para gerar efeito de sentido e comunicabilidade. O objetivo é compreender a relação entre a ideologia, idiosincrasias estilísticas em sua obra para piano solo. A possibilidade de compreender as fases composicionais além da análise sistemática, muitas vezes uma análise de superfície, desvela questões deveras imperiosas para a compressão da obra para piano solo de Claudio Santoro, sob o estudo da expressividade e do significado na música.

Palavras-chaves: Claudio Santoro. Teoria Tópica. Obra para piano solo.

ABSTRACT

This paperwork addresses the aesthetic diversity of Claudio Franco de Sá Santoro's musical discourse in his work for solo piano, which permeates the totality of all the aesthetical and ideological influences of the composer. The analysis of his piano solo work is comprehended by Topic Theory studied by Hatten (1994), Monelle (2002), Plesch (2012) e Narum (2013). This methodology makes it possible to identify a thesaurus of referential *loci-commune*, and it also evidences how composer deals the relationship between significant/signified in order to create meaning effect. The goal is to comprehend the relationship between ideology and idiosyncrasies of style in his work for solo piano. The possibility to understand Santoro's compositional periods beyond the systematic analysis, which is often a surface analysis, unhides truly compelling issues in order to comprehend the solo piano works of Claudio Santoro in the study of expression and meaning in music.

Keywords: Claudio Santoro. Topical theory. Work for solo piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Cubo das dimensões ontológicas da realidade, de Guerino Mazolla	87
Figura 02 - Topos <i>Inventio</i> : Inv. nº1. Compassos nº1 ao nº15	104
Figura 03 - Topos <i>Inventio</i> : Inv. nº2. Compassos nº1 ao nº10	105
Figura 04 - Topos <i>Inventio</i> : Inv. nº3. Compassos nº1 ao nº26	107
Figura 05 - Topos <i>Inventio</i> : Inv. nº4. Compassos nº1 ao nº8	108
Figura 06 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 1º Mov. C. nº1 ao nº8	110
Figura 07 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 1º Mov. C. nº14 ao nº30	111
Figura 08 - <i>Conclusio</i> : Sonata 1942, 1º Mov. C. nº25 ao nº29	112
Figura 09 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 1º Mov. C. nº31 ao nº43	112
Figura 10 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 1º Mov. C. nº44 ao nº54	113
Figura 11 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº01 ao nº12	116
Figura 12 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº18 ao nº22	117
Figura 13 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº27 ao nº42	117
Figura 14 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº88 ao nº101	118
Figura 15 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº130 ao nº143	118
Figura 16 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 2º Mov. C. nº199 ao nº208	119
Figura 17 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 3º Mov. C. nº1 ao nº11	121
Figura 18 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 3º Mov. C. nº12 ao nº21	122
Figura 19 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 3º Mov. C. nº22 ao nº27	122
Figura 20 - Topos <i>Sonata</i> : Sonata 1942, 3º Mov. Compassos nº64 ao nº71	123
Figura 21 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Peça nº1. C. nº1 ao nº8	126
Figura 22 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Peça nº4. Compassos nº1 ao nº7	127
Figura 23 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Peça nº4. Compassos nº8 ao nº14	128
Figura 24 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Prelúdio nº20. 2ª Série 2º C., C. nº1 ao nº8	130
Figura 25 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Prelúdio nº20. 2ª Série 2º C., C. nº9 ao nº23	131
Figura 26 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Prelúdio nº21. 2ª Série 2º C., C. nº1 ao nº7	133

Figura 27 - Topos <i>Estilo moderno</i> : Prelúdio nº21. 2ª Série 2º C., C. nº8 ao nº18	133
Figura 28 - Topos <i>Andradeano</i> : Relação da Tese Nacional e o uso do léxico da música popular brasileira como um processo de individuação do compositor e de um estilo nacional.	137
Figura 29 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Dança Brasileira nº1. C. nº1 ao nº8	139
Figura 30 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Dança Brasileira nº1. C. nº14 ao nº22	140
Figura 31 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Dança Brasileira nº1. C. nº23 ao nº24	141
Figura 32 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº32 ao nº37	141
Figura 33 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº71 ao nº84	142
Figura 34 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº102 ao nº111	142
Figura 35 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Paulistanas nº2. C. nº1 ao nº11	143
Figura 36 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Prelúdio nº4, Prelúdio Avulso. C. nº1 ao nº7	143
Figura 37 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Prelúdio nº3, 1ª Sér. C. nº1 ao nº12	144
Figura 38 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: Paulistanas nº5. C. nº1 ao nº13	145
Figura 39 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: <i>Catirimbó</i> , de S. de Tapajós. C. nº9 ao nº10	147
Figura 40 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: <i>Catira Paulista</i> . C. nº49 ao nº52	148
Figura 41 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - <i>Toada p`ra Você</i> . C. nº1 ao nº06	150
Figura 42 - Topos <i>Andradeano</i> : Sertanejo/ Caipira - Sertanejo/ Caipira: <i>Abôio</i> , de E. Aguiar. C. nº1 ao nº14	153
Figura 43 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro - Batuque. Batucada. C. nº1 ao nº7	155

Figura 44 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro - Batuque. Batucada. C. nº8 ao nº11	155
Figura 45 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro - Batuque.	
Sonata nº3, 3º Mov. C. nº1 ao nº8	156
Figura 46 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro – Lundu e Toada.	
Sonata n.3, 2º Mov. C. nº1 ao nº5	157
Figura 47 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro – Lundu e Toada.	
Sonata n.3, 2º Mov. C. nº6 ao nº8	158
Figura 48 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro – Lundu e Toada.	
Sonata nº4, 1º Mov. C. nº65 ao nº72	158
Figura 49 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro – Lundu e Toada.	
Prelúdio nº6, 2ª Sér. 2º Cad. C. nº1 ao nº9	159
Figura 50 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-brasileiro – Lundu e Toada.	
Paulistanas nº2. C. nº58 ao nº63	160
Figura 51 - Topos <i>Andradeano</i> : Afro-Brasileiro – Batuque.	
4º Batuque, A. Nepomuceno. C. nº1 ao nº13	164
Figura 52 - <i>Topos Bárbaro: Prelúdio nº 18, 2º Série - 2º Caderno</i> , C. nº1 ao nº8	167
Figura 53 - <i>Topos Pastoral: Prelúdio nº 18, 2º Série - 1º Caderno</i> , C. nº1 ao nº10	168
Figura 54 - <i>Topos Pianto: Prelúdio nº 03, 2º Série - 1º Caderno</i> , C. nº1 ao nº8	168

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 - Quadro da Teoria do <i>Topos</i> Musical. 1ª e 2ª Geração de Autores	79
QUADRO 02 - Lista de <i>Topoi</i> Musicais de Leonard Ratner	80
QUADRO 03 - Lista de <i>Topoi</i> de Robert Hatten	83
QUADRO 04 - Lista de <i>Topoi</i> de William Caplin (após Àgawu e Monelle)	85
QUADRO 05 - Quadro da Significação/ Convenção de um <i>Topos</i>	99
QUADRO 06 - Quadro da Matriz Dodecafônica. <i>Invenção a duas vozes</i> , Inv. nº1	103
QUADRO 07 - Quadro da Estrutura Formal do 1º Mov. da Sonata 1942	114
QUADRO 08 - Quadro da Estrutura Formal do 2º Mov. da Sonata 1942	120
QUADRO 09 - Quadro da Estrutura Formal do 3º Mov. da Sonata 1942	124
QUADRO 10 - Quadro da Matriz Dodecafônica. <i>Peça nº 1 para piano, 1 série.</i>	125
QUADRO 11 - Quadro da Matriz Dodecafônica. <i>Prelúdio nº 20, 2ª Sér. 2º Cad.</i>	129
QUADRO 12 - Quadro da Matriz Dodecafônica. <i>Prelúdio nº 21, 2ª Sér. 2º Cad.</i>	132
QUADRO 13 - Quadro da Estrutura Formal. <i>Dança Brasileira nº1</i>	138
QUADRO 14 - Exemplos de células ritmas do Lundu	166
QUADRO 15 - Estrutura criada por Claudio Santoro para um de seus alunos	176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 EXPRESSÃO E SENTIDO NA OBRA PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO: O TÓPOS MUSICAL, IDIOSSINCRASIA ESTILÍSTICA E IDEOLOGIA	22
2.1 Breve biografia do compositor em um século de extremos: Santoro por ele mesmo	24
2.1.1 Introdução à música: 1919-1939.....	25
2.1.2 Contrastes estéticos, dificuldades & novos metiês: 1940-1950.....	35
2.1.3 Rádio, música para cinema e paixões: 1950-1960.....	42
2.1.4 Universidade de Brasília & Exílio: 1960-1970.....	50
2.1.5 Residência na Europa & divulgação de sua música: 1970-1978.....	55
2.1.6 Retorno à Brasília & pressões políticas: 1979-1989.....	56
2.2 Obra para piano solo de Claudio Santoro: revisão de literatura	58
2.2.1 Período do Serialismo Dodecafônico - de 1939 a 1946.....	60
2.2.2 Período de transição estética (1946-1948).....	62
2.2.3. Período de estética nacionalista (1949-1960)	62
2.2.4 Período de serialismo idiossincrático (1961-1967).....	63
2.2.5 Período de Experimentação (1967-1977)	63
2.2.6 Período de Maturidade (1978-1989).....	64
2.3 A obra para piano solo: visão geral	65
2.3.1 As Sonatas: Sonatas 1942, I, II, III, IV e V	67
2.3.2 Prelúdios	68
2.3.3 Obras em Série ou em Conjunto	69
3 METODOLOGIA: TEORIA DOS <i>TOPOI</i> MUSICAIS	71
3.1 Descrição	71
3.2 <i>Scientia bene discendi</i>	72
3.3 A Teoria dos Topos Musical	77
3.3.1 A Teoria dos Topos Musical: 1ª Geração de Teóricos	77
3.3.2 A Teoria dos Topos Musical: 2ª Geração de Teóricos	82
3.3.3 A Teoria do Topos Musical: outros autores.....	84
3.3.4 Pesquisas atuais.....	85
3.4 Revisão de literatura	88
3.4.1 Metodologia e identificação de novas tópicas	98
4 O TOPOS MUSICAL NA OBRA PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO	101

4.1 A divisão de Eco: <i>Ratio Difficilis</i> e <i>Ratio Facillis</i>.....	101
4.2 O Estilo Moderno como uma tópic complexa: os topoi <i>Sonata e Inventio</i>	101
4.3 Topoi Andradeano: <i>Topoi Brasileiros</i>.....	133
4.3.1 <i>Topoi</i> Andradeano: Sertanejo ou Caipira - <i>Ratio Difficilis</i>	137
4.3.2 <i>Topoi</i> Andradeano: Sertanejo ou Caipira - <i>Ratio Facillis</i>	145
4.3.3 <i>Topoi</i> Andradeano: Afro-Brasileiro – <i>Ratio Difficilis</i>	152
4.3.4 <i>Topoi</i> Andradeano: Afro-Brasileiro - <i>Ratio Facillis</i>	159
4.4 O Topos Europeu	165
4.4.1 O Bárbaro.....	165
4.4.2 A Pastoral.....	166
4.4.3 O Pianto	167
4.5 Considerações Finais.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	181
ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

É claro que a mensagem de um artista pode ter muitas formas, muitos meios diferentes para atingir o seu desejo, que a sua intenção e a sua elaboração sejam unidas, sejam feitas de um todo em que não podemos separar o que é forma do que é conteúdo e principalmente do que é conteúdo humano, que é quando a obra fica realmente e perdura por séculos, essa comunhão que só a música consegue fazer. (SANTORO, 1989, p. 1-2, F1/2)

O compositor brasileiro Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989), compositor nascido em Manaus, no Estado do Amazonas, é um notório exemplo de que a paixão e a força de seu discurso musical estão interligadas a um contexto dotado de complexidade intrínseca, que transcende a idiomática particular da composição musical e seu conjunto lexical específico. Dotado de um acervo de mais de 600 obras completas, suas composições perpassaram as mais variadas tendências estéticas na música erudita do século XX. Não obstante, o que torna o estudo sobre esse compositor deveras significativo é a recorrente influência de preceitos ideológicos que influenciam no conteúdo, na forma e estética de sua produção musical.

A pesquisa investiga, em sua obra para piano solo, a possibilidade de encontrar determinados *topos* musicais que estão contidos no discurso musical de Claudio Santoro. Sua obra para piano solo foi permeada por uma diversidade estética no século XX, o que confere a ela uma inerente fonte de riqueza composicional e de um uso complexo das várias técnicas composicionais como o serialismo dodecafonismo, o atonalismo, música de uma idiomática tradicional, aleatoriedade, entre outros. A pesquisa tem como questionamento central: de que forma o compositor utiliza *topoi* idiossincráticos em sua obra para piano solo? Dessa forma, os principais objetivos que norteiam esta pesquisa são: quais possíveis *topos* são identificados na obra para piano solo de Claudio Santoro? De que forma o compositor estrutura a forma e o conteúdo em sua música? De que forma pode-se correlacionar estes *topoi* musicais ao depoimento autobiográfico do compositor?

Investiga-se a premissa de um sentido de humanidade em sua música ao se compreender uma intencionalidade inerente da relação forma e conteúdo mediante sua finalidade expressiva. A relação entre o homem e o mundo se estabelece numa inter-relação complexa de micro e macro dimensões, onde a propriedade fenomenológica, quando consubstanciada por uma

ideologia, não depreende fronteiras culturais nem estéticas limítrofes para a produção de sentido numa intencionalidade comunicativa¹.

Esse caráter e a busca de sentido em sua obra para piano solo é compreendida pela teoria dos *topoi* desenvolvida por Monelle (2000; 2006), aplicada por Narum (2013) na busca de novos *topoi* na obra de Arnold Schoenberg; a teoria dos *topoi* de Monelle foi ampliada por Plesch (2012) no âmbito da música argentina, e ambas as pesquisadoras representam a base de aplicação da teoria dos *topoi* nesta pesquisa. Essa compreensão permeada de significado e de intencionalidade persuasiva, a teoria da tópica vem sendo utilizada desde a década de 1980 para analisar recursos e estruturas de retoricidade nas músicas europeias do final do século XVIII ao século XX, expandindo as possibilidades de análise aos significados extramusicais, mas relacionados ao discurso musical, elencando certas estruturas residentes na intencionalidade do compositor, e na relação em atender as expectativas do público: independente da técnica ou influência estética que norteia a composição.

O estudo da obra de Claudio Santoro e sua produção musical foi objeto de muitos trabalhos que analisaram, em sua grande maioria, a influência da ideologia² em suas diferentes fases composicionais, e compreendem desde concepções comparativas de estilo, como as influências da estética modernista, a utilização de técnicas composicionais como o serialismo dodecafônico, o atonalismo, as influências do nacionalismo e do folclore nacional, a aquisição de uma linguagem *avant-garde* e experimental, expressa pelo improvisado, pela aleatoriedade e pela mudança de material sonoro, visto não só nas obras eletroacústicas como sonoridades adivindas da experimentação.

¹ Um exemplo majoritário é compreendido em sua fase nacionalista. O compositor se aproximou de uma linguagem mais próxima do público, em busca não somente dos programas-ideológicos de uma música voltada ao povo, distante do caráter burguês e suas regras dominantes, mas da própria ideia do uso de formas específicas como o prelúdio e a canção dentre outras obras embrenhadas de uma temática popular. Logo, nessa fase, pode-se compreender o surgimento de uma tópica que retrata a identidade brasileira e traz referências culturais comuns ao ouvinte. Em outros momentos, o processo narrativo assumirá um caráter estético, cuja linguagem permeia novos paradigmas e intenções.

²O conceito de Ideologia utilizado aqui pode ser definido como: [...]. Esse termo foi criado por Destut de Tracy (Idéologie, 1801) para designar "a análise das sensações e das idéias", segundo o modelo de Condillac. AI. Constituiu a corrente filosófica que marca a transição do empirismo iluminista para o espiritualismo tradicionalista e que floresceu na primeira metade do séc. XIX (v. ESPIRITUALISMO). Em geral, portanto, pode-se denominar Ideologia toda crença usada para o controle dos comportamentos coletivos, entendendo-se o termo *crença* (v.), em seu significado mais amplo, como noção de compromisso de conduta, que pode ter ou não validade objetiva. Entendido nesse sentido, o conceito de Ideologia é puramente formal, uma vez que pode ser vista como Ideologia tanto uma crença fundada em elementos objetivos quanto uma crença totalmente infundada, tanto uma crença realizável quanto uma crença irrealizável. O que transforma uma crença em I. não é sua validade ou falta de validade, mas unicamente sua capacidade de controlar os comportamentos em determinada situação. In Verbetes, Dicionario de Filosofia (ABBAGNANO, 2007)

A análise da obra para piano solo de Claudio Santoro, compreendida na presente pesquisa, apresenta conexões complexas entre a música, o homem e o mundo que o cerca e, dessa forma, evidencia diversas cadeias ou teias direcionais. Estas cadeias ou relações hipercomplexas, intrincadas, possibilitam uma construção argumentativa de significados, moldados ao longo do tempo por meio da tradição e da aceitação social, ou pelo seu distanciamento e, mais específico, por sua ideologia ou ideologias, mediante sua relação em suas particularidades composicionais.

Essas idiossincrasias, apresentadas na utilização de *topoi* específicos que cumprem uma função retórica, a de persuadir o ouvinte, representadas pelas diversas fases composicionais, demonstram o anseio pela busca de uma linguagem que depreendesse sentido e tivesse significado, não somente para si, ou para um país, mas para a própria humanidade.

A compreensão de elementos de expressividade e referencialidade na obra musical de Claudio Santoro constitui-se uma possibilidade deveras tangível e, feita pela primeira vez, para se compreender o “como” o compositor utiliza a propriedade do cognoscível para gerar efeito de sentido. Esta análise oferece outra possibilidade além da análise estrutural sistemática, que em algumas ocasiões, refere-se ao objeto em si, isolado do mundo e de sua propriedade histórica.

A capacidade de se compreender uma rede de teias invisíveis torna de fato o objeto musical muito mais complexo: mas é devido à beleza que emana da complexidade que se pode compreender não o “além da obra”, mas tudo aquilo que se interconecta à obra, fazendo dela um fenômeno da própria realidade; um *tecidus complexus* que a transpassa e conecta não somente a outras possibilidades, mas expressões singulares da própria existência. Essa possibilidade nos permite compreender a obra como um fenômeno complexo, dotado de complexidade intrínseca, torna sua substância existencial mais significativa para quem tenta compreendê-la. A forma para se compreender essa substância complexa é evidenciada aqui por meio das conexões entre a obra, a intencionalidade, e possíveis códigos culturais.

No presente trabalho, a lente metodológica que amplia e que busca o desvelar de traços de possíveis *loci* não se embasa em *superinterpretações*, mas busca a partir da obra e de depoimentos do próprio compositor, constituir um universo de *topoi* e evidenciar esses *loci* de referencialidade, ora utilizados na *inventio* da obra, ora utilizado como recurso de *estilo*. Tudo isso para que o refletir e o pensar sobre a obra possa prover novas constituições epistemológicas e hermenêuticas; e se constitui como uma oportunidade não de categorizar o léxico musical, mas compreendê-lo em sua funcionalidade e comportamento na fluidez do discurso musical.

O que nos leva a refletir sobre a metodologia que se utiliza para compreender o fenômeno musical, dentro de uma determinada época e a substância *poiética*, a construção de um discurso musical idiossincrático e a produção de comunicabilidade e sentido (*topoi* musicais). A complexidade das relações que se manifestam entre o compositor, o ouvinte e a sociedade, e a compreensão do contexto no qual o compositor e a obra estão inseridos pode revelar o que faz sua acuidade estética³ ser singular. No delineamento contextual se desdobram possibilidades, do que se compreende no contexto, encontradas no discurso do próprio compositor e que, ao longo da pesquisa, evidenciaram uma construção argumentativa em sua obra para piano solo, dotada de significados construídos, ora por decisões ou influências estéticas, ora por códigos e significados musicais, construídos ao longo do tempo, por meio da tradição e da aceitação social.

Sendo assim, esse trabalho foi organizado em capítulos sobre o autor e sua metodologia composicional. No Capítulo 2, serão apresentados o tema da pesquisa e a questão do estudo da expressão e do sentido na obra para piano solo de Claudio Santoro, ao expor a definição de termos pertinentes, quando se aborda a obra desse compositor, bem como uma biografia cronológica organizada, a partir da entrevista *Contando a Minha Vida*. A revisão de literatura sobre o tema em questão aborda os principais trabalhos sobre a obra para piano, já realizados sobre Santoro, e uma análise geral expõe, de forma panorâmica, a obra para piano deste compositor.

No Capítulo 3, será abordada a metodologia e, devido ao ineditismo do tema em questão, será apresentada uma revisão bibliográfica sobre a Teoria do *Topos*, sua origem filosófica, e a utilização na análise musical trazida por Leonard Ratner, os principais autores e suas gerações de teóricos, os autores brasileiros que a estão utilizando, e faço a exposição metodológica sobre a identificação de novos *topos* musicais.

³ Para Aristóteles, o belo consiste na ordem, na simetria e numa grandeza que se preste a ser facilmente abarcada pela visão em seu conjunto (Poet., 7, 1450 b 35 ss.; Met., XIII, 3, 1078 b 1), ao mesmo tempo que retoma e adota a teoria da arte como imitação, apesar de, com a noção de catarse, retirála daquela espécie de confinamento à esfera sensível a que fora condenada por Platão (v. mais abaixo). A partir do séc. XVIII, as noções de arte e belo mostram-se vinculadas, como objetos de uma única investigação; essa conexão foi fruto do conceito de gosto, entendido como faculdade de discernir o belo, tanto dentro quanto fora da arte. (...) A doutrina da arte era chamada pelos antigos com o nome de seu próprio objeto, poética, ou seja, arte produtiva, produtiva de imagens (PLATÃO, Sof., 265 a; ARISTÓTELES, Ret., 1,11,1371 b 7), enquanto o belo (não incluído no número dos objetos produzíveis) não se incluía na poética e era considerado à parte (v. BELO). Com esse termo designava-se a ciência (filosófica) da arte e do belo.(...) O substantivo foi introduzido por Baumgarten, por volta de 1750, num livro (Aesthetica) em que defendia a tese de que são objeto da arte as representações confusas, mas claras, isto é, sensíveis mas "perfeitas", enquanto são objeto do conhecimento racional as representações distintas (os conceitos). Esse substantivo significa propriamente "doutrina do conhecimento sensível". In Dicionário de Filosofia. ABBAGNANO, 2007.

No Capítulo 4, será abordada a análise direta sobre a obra para piano solo e os *topos* musicais identificados, compreendidos nas respectivas obras em que eles são encontrados. Esse processo é feito em duas etapas trazidas à perspectiva semiótica por Umberto Eco: *ratio difficilis* e *ratio facillis*. A primeira compreende o processo de identificação e análise sistemática e a compreensão de um léxico do *topos* identificado em sua música. A segunda compreende o processo de significação e o reconhecimento de um *topos* na sociedade, sua perspectiva histórica e sua manifestação em outras áreas de expressão. No Capítulo 4 estão contidas as Considerações Finais, onde será exposta a análise dos resultados encontrados, uma síntese da análise dos *topos* a partir de depoimentos do compositor, pertinentes à sua composição, encontrados na entrevista *Contando a Minha Vida*, mediante uma hermenêutica geral sobre o que foi encontrado na pesquisa.

Os Anexos se dividem em Anexo A, que apresenta uma breve Taxonomia das Tópicas encontradas, Anexo B, que contém a entrevista contando a minha vida, e o Anexo C, que contém as partituras utilizadas na presente dissertação. Essas partituras foram criadas por Pablo Marquine para acompanhamento da análise musical em sua totalidade na composição, partituras e/ ou cópias somente com o intuito de ampliação do conhecimento acadêmico da presente pesquisa.

2 EXPRESSÃO E SENTIDO NA OBRA PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO: O TÓPOS MUSICAL, IDIOSSINCRASIA ESTILÍSTICA E IDEOLOGIA

A música, compreendida como discurso, pode revelar diversas estruturas ou expressões comunicativas, elementos de persuasão contidos na maneira com que o compositor estabelece, por meio de sua intencionalidade, um tópos dentro da lógica argumentativa, que é dotado de referencialidade e sentido. Essa propriedade advém de uma intencionalidade no uso da técnica composicional e se relaciona muitas vezes à própria estrutura formal da obra.

O discurso musical de Claudio Santoro é aqui definido como *idiossincrático* devido à criação de uma música deveras singular, oriundo de sua expressão como artista, de sua altivez ideológica, cuja inquietude e a propriedade contida em sua interpretação do mundo, resultaram na diversidade de estilos, na maioria das vezes, direcionados pela riqueza de paradigmas estéticos específicos. Pode ser compreendido como uma *idiossincrasia estilística*.

Essa relação entre estilo e idiossincrasia é evidenciada pela particularidade encontrada em sua linguagem musical e, mais facilmente compreendidos, nas várias transições estéticas percorridas ao longo de sua vida. A palavra idiossincrasia provém do grego ἰδιοσυγκρασία (*idiosynkrasia*) e significa temperamento peculiar ou particular de um grupo ou de uma pessoa. Na presente pesquisa, a palavra estilo⁴ provém do latim *stillus*, material que *risca a pedra*, que utilizaremos para referir ao modo de compor de um compositor, no caso, do compositor Claudio Santoro.

Claudio Santoro foi um compositor que, dotado de inventividade e acuidade criadora, legou ao mundo uma obra diversa na sua substância estética, mas também de identidade

⁴ Conjunto de características que distinguem determinada forma de expressão. Em sua origem, no séc. XVIII, a noção de estilo foi expressa pelo lema francês *le style c'est l'homme même* e considerada a manifestação na forma expressiva das características do sujeito em sua relação com o material empregado. Hegel considerou demasiado restrita essa concepção e incluiu no Estilo também as determinações que as condições da arte em questão produzem na forma expressiva; nesse sentido, pode-se distinguir, p. ex., na música o Estilo gregoriano do Estilo operístico; na pintura, o Estilo histórico do Estilo genérico, etc. (Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Glockner, I, pp. 394-95). Neste sentido, o Estilo não seria o homem, mas a própria coisa. Em todo caso, porém, o Estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em determinado domínio do mundo expressivo. "O Estilo se nos revela como uma unidade de formas, de tônicas e de atitudes dominantes, numa complexa variedade de formas e conteúdos", escreveu Lucian Blaga, que insistiu em estender o fenômeno Estilo a todo o mundo da cultura (Orizzonte e stile, 1936; trad. it., 1946, p. 45). Às vezes, porém, viu-se no Estilo "o momento de invenção, que não é invenção formalista de palavras ou de signos, mas de ideias" (G. MORPURGO TAGLIABUE, // concetto dello stile, 1951, p. 352). In verbete, Dicionário de Filosofia (ABBAGNANO, 2007)

singular. Para cada momento em que um paradigma estético se mostrou norteador em sua produção, sua identidade estava impressa em sua obra, mas como? O que, de fato, é essa assinatura? O compositor que utiliza uma técnica ou uma linguagem como meio para a transmissão do discurso, de fato já torna a música particular. A técnica dodecafônica, parte do que se compreendeu como a representação estética do que se tinha de mais avançado no país⁵.

A influência da ideologia sócio-política se confunde nos procedimentos composicionais de Claudio Santoro, e transcendem o contexto da estética musical. Da mesma forma, pode-se afirmar que a influência é exercida na construção formal e temática de suas obras.

Na união soviética, onde as mudanças decorrentes do surgimento do socialismo naquele país acarretariam em uma nova cultura, a arte se tornava um meio de propagação ideológica do socialismo, seguindo as tendências do realismo socialista. A cultura socialista e a nova estética se consolidariam somente quando o processo de transição fosse concluído. Na fase de transição, a arte passou por uma crise no que se refere aos meios de concretizá-la (técnicas, estilos). Santoro acreditou que a nova arte, vinculada ao socialismo, estaria de acordo com os padrões estabelecidos pelos compositores soviéticos. Assim, desvinculou-se do dodecafonia, por considerá-la uma técnica formalista e de difícil acesso ao público; Santoro aderiu, então, às ideias oriundas da União Soviética (GOMES, 2007)

O cerne desse estudo é compreender a existência de possíveis *topoi* musicais idiossincráticos e/ ou latino-americanos na obra para piano solo de Claudio Santoro, analisar forma e conteúdo em obras selecionadas, e buscamos compreender como se inter-relaciona os fatos pertinentes, evidenciados no depoimento auto-biográfico do compositor intitulado “Contando a minha vida”, o que possibilitará compreender o desenvolvimento de seu discurso musical ao longo dos anos.

Compreender a articulação entre as idiossincrasias da linguagem composicional expressas em sua obra para piano solo, mediante as diferentes fases estilísticas pode constituir uma perspectiva inédita ao se relacionar as mudanças ideológicas e a construção de uma

⁵ Essa propriedade de uso da técnica aliada ao progresso futuro, ou daqueles que acreditam que o destino de um país está no futuro, serviu de complemento ideológico para uma arte revolucionária, coube como uma luva sob medida. A própria ideia de mundo e de responsabilidade, como compositor, foram se ampliando e tomaram proporções sociais, o que, devido a um momento de estética nacional, uma música voltada para a sociedade, e de caráter humanista, era o paradigma que o colocou mais próximo de uma tradição de música brasileira. A tradição será um recurso utilizado para evidenciar e comunicar aquilo que é brasileiro e se constitui como uma voz brasileira, uma música dotada de *brasilidade*, representando uma nação e utilizando símbolos formadores da mesma.

linguagem particular sob a perspectiva da tópica musical. Essas idiossincrasias, representadas pelas peculiaridades musicais encontradas nas diversas fases composicionais, resultam pelo anseio e pela busca de uma linguagem universal, que depreendesse sentido e tivesse significado não somente para si, ou para uma país, mas para a própria humanidade. Essa linguagem composicional, diversa e distinta, foi dividida por Mendes (2009) em seis períodos distintos: Serialismo dodecafônico, transição, nacionalismo, retorno ao serialismo, “*avant-garde*” e maturidade.

2.1 Breve biografia do compositor em um século de extremos: Santoro por ele mesmo

Claudio Santoro viveu um século de profundas transformações para a humanidade, um século de extremos, permeado de uma polarização substancial entre avanços inéditos na compreensão do mundo e na expressão de grupos sociais e sua vontade de superposição às regras da sociedade e levantes bélicos sem precedentes em nossa história. Um século de *super*-ações e *super*-consequências. Estas para os indivíduos, para as nações e para a formação de ideais comuns, ou não, que se chocam e transformam no mundo da natureza, vontades particulares de formalização dos mesmos, na realidade, a bruta força e preconceitos. Um século de conquistas e de conquistados. Um século de mudanças. Um século de mais saúde, mas paradoxalmente, um século de números extremos de morte: o que resultou numa mudança da própria compreensão do mundo pela categorização, eventos chaves como as duas grandes Guerras Mundiais, a ascensão e queda do comunismo no mundo, as direções políticas e ideológicas que moldaram o direcionamento político e econômico.

As memórias de Claudio Santoro, intituladas “Contando a minha vida”, compõem-se de um registro biográfico em 9 (nove) fitas, registradas em um gravador manual, onde o próprio compositor as registrou de forma aleatória, aproximadamente ao longo de 3 ou 4 anos. Alguns anos mais tarde, após seu falecimento, a sua amiga Jeanette Herzorg Alimonda providenciou a confecção de uma transcrição da mesma, a qual foi dado ao presente pesquisador pela viúva do compositor, Giselle Loise Serzedello Correia Santoro, e compõe a base biográfica desta pesquisa, no que tange aos depoimentos sobre sua carreira e vida pessoal, perseguições políticas, preconceitos ideológicos e, claro, suas próprias considerações estéticas.

Esse registro forneceu uma ampla gama de informações que nunca haviam sido encontradas em outros trabalhos sobre o compositor, como a disposição dos períodos no

exterior, bem como as cidades/países de destino/origem, o que motivou sua ida ou retorno. Revela também detalhes pertinentes à sua adesão ao partido comunista, bem como problemáticas no início de sua formação musical, como as dificuldades financeiras, problema este que o perseguiu ao longo de toda sua vida. O relato é aleatório e abarca todos os períodos de sua vida, inclusive o final da década de 1980, presente na época do registro, mas o caráter das informações segue a seguinte disposição: Fitas 1-2/3-4 Biográfico e Cronológico, mas apresenta informações cuja cronologia é cruzada; Fitas 4-6, relato biográfico, não cronológico, e apresenta informações já registradas nas fitas anteriores com certos detalhes não apresentados anteriormente; Fitas 7-8, relato biográfico e cronológico, revela período de residência na Alemanha até seu retorno à Brasília (1978); Fita 9, relato crítico/biográfico, é o relato onde Santoro evidencia questões deveras particulares como questões estéticas, o conteúdo de sua música, críticas a outros compositores, anseios referentes a projetos vigentes na época e decepções.

2.1.1 Introdução à música: 1919-1939

Claudio Santoro viveu em vários países e regiões distintas, e podemos ter uma breve compreensão da substância de sua estada em cada momento, mas que será tratada mais adiante em profundidade: na década de 1929-1939, o compositor residia em Manaus, junto a sua família. Ele teve acesso aos estudos iniciais musicais em casa, e mais tarde, devido ao seu tio, teve acesso ao violino. Posteriormente, Santoro conquistou a cidade e recebeu auxílio financeiro, ora particular, ora do governo, para ingressar no Conservatório de Música do Distrito Federal, então Rio de Janeiro. Apesar de problemas que atrasaram um pouco seus estudos, Santoro ingressou no conservatório onde estudou durante 4 (quatro) anos (1933-1936) e nos dois anos seguintes, trabalhou para se sustentar, período este no qual Santoro produz os primeiros esboços na composição e adentra no partido comunista.

Manaus. Período de 1919 a 1932.

Claudio Franco de Sá Santoro nasceu em Manaus, no dia 23 de novembro de 1919. O mais velho de 5 (cinco) irmãos, filho de uma mãe sensível, Cecília Autran Franco de Sá, e um pai dedicado, Michelangelo Giotto Santoro, que lhe ofereceram um ambiente profícuo para o

desenvolvimento do sentido estético e pela paixão pela arte. Sua mãe, de descendência francesa, era pintora e lecionava sua arte para a sociedade e, além disso, também tocava piano e introduziu o pequeno Santoro ao estudo do piano ainda criança. Já o pai era italiano de Nápoles (o que justifica a ausência de acento agudo em seu primeiro nome), militar e também era músico, mesmo não obtendo uma educação formal. O acesso ao violino foi posterior, aos 11 anos, devido ao seu tio Attilio.

Pediram que eu falasse um pouco da minha vida para depois fazerem um livro das minhas memórias. Nasci em Manaus, no Amazonas. Minha mãe tocava piano e ensinava pintura, meu pai era um músico nato, embora tivesse sido militar do Exército Italiano. Em casa nós vivíamos um ambiente de arte, à noite papai ia sempre para o piano, cantava óperas se acompanhando ao piano, e mamãe também tocava. Quando fiz 11 anos, meu tio Attilio me deu um violino de presente. Peguei o violino e, se não me engano, comecei a tocar melodias mesmo sem saber pegar direito no arco, mas fui tirando músicas de ouvido. Uma tia minha, casada com o irmão de mamãe, que tocava um pouco violino foi quem me deu as primeiras lições de violino. Um mês depois ela disse que não podia mais me dar aulas porque eu já tinha ultrapassado [o] que ela sabia. (SANTORO, 1989, p. 3, F1/2)

O pai de Claudio Santoro representou uma figura deveras importante no trabalho árduo e na direção de uma família, exemplo este vivenciado pelo compositor e sua família, em uma época em que não existia nenhuma lei que suplantasse ou amparasse o trabalhador em relação a direitos e garantias em seu trabalho, e não estabelecia um padrão no horário de trabalho, visto que a quantidade de horas a trabalhar provinha da função a ser cumprida em questão, fato que levou seu pai a complementar a renda exercendo a função de contador em pequenos trabalhos.

O acesso ao violino em Manaus era restrito, com pouquíssimas opções de professores (o que ficará mais escasso no período da Segunda Guerra Mundial), motivo pelo qual se interessou por todos os musicistas que tocavam esse instrumento e passavam pela cidade ao se apresentarem, ao copiar suas partituras para a construção de um repertório, fato difícil de seu construir na época e também para tomar aulas. Devido a isso, o pequeno Santoro, com quase 1(um) ano de estudos de violino, teve que substituir seu próprio professor.

Comecei a tirar algumas peças que mamãe tinha para violino e piano, que ela mesma copiou de algum violinista que passou por Manaus. O Professor Teles adoeceu e teve que se operar em Belém e eu, aos 12 anos de idade, o substituí. Eu tinha que subir numa cadeira para dar aulas para os adultos, para acertar a mão,

o arco, a afinação, etc. Até hoje sou uma pessoa baixa e naquela época eu parecia ter 8 anos e não 12. Eu me lembro muito bem que alguns pais de alunos me deram presentes - como bola de futebol e outros presentes - não próprios para um professor de violino, mas sim para um garoto (SANTORO, 1989, p. 3, F1/2)

O desenvolvimento como violinista chamou a atenção da sociedade por concertos recentes e, devido ao seu precoce avanço no estudo musical, algumas pessoas ficaram interessadas em seu talento e que, compreendendo a dimensão da educação musical da época em Manaus, compreenderam a importância, junto à família de Santoro, de aprofundar seus estudos fora da cidade. O auxílio e o oferecimento de novas possibilidades, além de Manaus, foram feitos principalmente pelo Comandante Braz de Aguiar. Além de oferecer sua própria casa e o custeio financeiro para Santoro realizar seus estudos no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Santoro teve a possibilidade de escutar gravações de grandes obras hoje consideradas paradigmas na interpretação das mesmas de Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Depois que ela foi embora, papai resolveu que eu deveria dar um concerto. Dei o concerto, foi um sucesso e o Comandante Braz de Aguiar, que era o Comandante da Comissão de Limites, se encantou ao me ouvir tocar e resolveu me ajudar. Ele me mandou estudar no Rio de Janeiro e fiquei morando na casa dele. O Comandante Braz foi realmente uma peça muito importante na minha formação musical, porque ele possuía uma discoteca fantástica para a época, eram discos ainda em rotação 78, ele tinha Beethoven gravado por Toscanini, por Bruno Walter, Furtwängler. Tinha as Sonatas de Beethoven para piano, todas elas gravadas por Backhaus e Schnabel. Os Concertos e as Sonatas de Beethoven para Piano pelo Kreisler, pelo Heifetz. Era uma discoteca de alto nível. A formação de um músico é ouvindo música e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, cerca de 3 a 4 horas por dia, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida. Eu me lembro que com a idade de 12 anos eu já tinha ouvido a famosa Missa de Beethoven, todas as Sinfonias de Beethoven, todos os Quartetos, todas as Sonatas para Piano, Violino e Violoncelo. (SANTORO, 1989, p. 4, F1/2)

O acesso a tamanho acervo com qualidade ímpar foi imprescindível para sua formação como músico: não é somente escutar, mas ter várias opções de qualidade, formando um paradigma de performance. O conhecimento da literatura idiomática, não só instrumental, mas orquestral, foi deveras imperioso para construção de um senso estético em seu percurso musical. O desenvolvimento do gosto pelas obras, pelos paradigmas de interpretações instrumentais foi

inserido muito cedo e muito natural em seu percurso musical o que deve ter influenciado profundamente em sua formação como intérprete, compositor e regente. Além disso, a importância da apreciação musical foi algo que não marca o conhecimento somente de quem estuda, no que tange o estudo direto, mas envolve toda a *práxis* de um contexto sociomusical no qual ela se insere. Santoro utilizará essa influência para montar o currículo, mais tarde do curso de música da Universidade de Brasília.

Rio de Janeiro. 1932: menino prodígio e Edgardo Guerra

O novo metiê de Claudio Santoro era completamente diferente, com músicos de nível mais alto e possibilidade de expansão das *práxis* musicais bem diferentes do que tinha em sua cidade. Estudou por um período de 2 (dois) meses com uma ex-aluna do professor Edgardo Guerra, o mesmo que o preparou pelos dois meses seguintes para a prova de admissão do Conservatório. Apesar de um pequeno choque no âmbito da cidade, o novo metiê musical se mostrou muito profícuo devido aos elogios de professores e o afimco com que Santoro estava desenvolvendo-se em uma das cidades mais importantes do país. Infelizmente, pouco tempo após sua saída e permissão de sua família para ir estudar fora de Manaus, Santoro sofreu uma “perseguição”, a primeira de muitas ao longo de sua trajetória, devido à dedicação e apreço que o comandante Brás oferecia a ele e ao seu desenvolvimento musical, a família de Braz tornou-se enciumada:

Quando vim então para o Rio de Janeiro estudei alguns meses com uma ex-aluna do Edgardo Guerra, que depois de quase 2 meses de trabalho, me passou para o professor dela, o Edgardo Guerra, que me aceitou sem cobrar nada e começou a me preparar para fazer o exame de admissão para o Conservatório. Ele ficou muito entusiasmado comigo. Sei muito bem disso, porque ele mesmo me contou mais adiante, eu conto esse fato que foi um dos fatos marcantes da minha vida. De repente, por questões de família - talvez eu conte um dia - eu tive que voltar, porque a família do Comandante estava um pouco enciumada devido ao interesse dele por mim. A família resolveu fazer uma grande intriga e escreveu para o Comandante dizendo que eu não estudava, que eu não fazia nada, que era preguiçoso. Voltei para Manaus como um fracassado. (SANTORO, 1989, p. 4, F1/2)

Manaus. 1932: a decepção do retorno e a subvenção

O retorno a Manaus prejudicou por um tempo seu desenvolvimento, não somente como violinista, mas como toda uma carreira musical, que se mostrava tão brilhante, e pelas mentiras que lhe foram atribuídas para instigar o seu retorno à sua cidade natal, perdendo o auxílio de um de seus principais admiradores. Inconformado com suas perspectivas frustradas, algumas personalidades da época chegaram a oficializar um auxílio financeiro para Santoro retornar ao Rio de Janeiro, mas auxílio esse que não cobria as viagens para chegar à cidade em questão, que só foi possível devido aos concertos que deu para arrecadar dinheiro para as demais despesas que surgiram no caminho ao Conservatório. Santoro chegou a estudar no Colégio Batista, na Tijuca, com uma ex-aluna de Edgardo Guerra, professor este que assume a docência de Santoro como preparação para ingressar ao conservatório:

Eu me lembro muito bem que eu chorava todo dia, porque tinha vergonha de voltar para o colégio, pois nessa época eu já era conhecido como menino fora do comum e essa era para mim uma situação muito difícil. Meu pai, um psicólogo formidável, disse que eu iria dar um concerto e realmente dei, e toquei algumas obras que tinha estudado com o Professor Guerra e outras que preparei sozinho. A intelectualidade de Manaus - que me considerava muito - resolveu convidar o Interventor de Manaus, o então Capitão Nelson de Melo (que chegou a ser General), e ele foi influenciado pelos intelectuais a assinar um decreto-lei dando uma subvenção para eu vir estudar no Rio de Janeiro. Vim novamente para o Rio de Janeiro e tive que dar mais um concerto para pagar, não só as dívidas do meu pai, como também as nossas passagens, porque eu era muito garoto e não podia viajar sozinho. (SANTORO, 1989, p. 4-5, F1/2)

Santoro demonstrou uma profunda admiração pelo presente professor, não somente por ter assumido gratuitamente sua preparação, mas por ter sido uma referência musical em relação a sua cultura, conhecimento técnico do violino, pela experiência na Europa ao longo de 30 anos e por ter estudado no Conservatório de Paris. As lembranças mais marcantes se referiam às conversas sobre estética e música.

Rio de Janeiro. 1933: chegada ao Rio de Janeiro

O auxílio para retorno ao Rio de Janeiro e a continuidade de seus estudos foi conquistado mediante a bolsa oficial do governo, registrada por Santoro como uma “subvenção”. Mas o

dinheiro para o transporte não era suficiente para chegar ao Rio, visto que o dinheiro da passagem somente financiava sua ida até Belém, o que obrigou o jovem Santoro a dar concertos em todos os lugares por onde passava para arrecadar o dinheiro restante da locomoção e da estadia. Outro gasto a ser coberto foi a dívida de seu pai, referente aos gastos de passagens, entre outras coisas, que foram cobertos em parte com os concertos já citados acima.

Na época, os trechos com a saída de Manaus e destino o estado do Rio de Janeiro passava por Belém até a Bahia, mas Michelangelo Santoro investe em mais dois concertos do filho em Recife para angariar recursos inclusive, para a busca de uma residência no Rio de Janeiro. A chegada ao Rio de Janeiro é marcada pela busca de um local próximo ao conservatório, na pensão de tia Laurencina. No princípio de seus estudos, Santoro morou lá junto a sua irmã Enoe, que tomava conta do pequeno musicista:

Quando chegamos no Rio de Janeiro, houve o grande problema de onde me deixar e acabei ficando na pensão da tia Laurencina, juntamente com minha irmã Enoe. Papai achou melhor eu ficar na pensão porque era em Santa Teresa, e ficava mais perto da cidade, perto do Conservatório. Ficamos poucos meses na pensão, porque a Enoe brigou com a tia Laurencina por causa do Atila (na época ainda namorado da Enoe) e fomos morar não me recordo bem, ou em Copacabana, Leme ou Leblon. O dinheiro da subvenção era o que nos sustentava. Logo depois Enoe se casou com o Atila. Ele me tratava muito mal e eu tinha que sofrer injúrias todos os dias. Certa vez ele me jogou escada abaixo com o violino, quebrou meu violino. Foi muito sério, eu não queria mais voltar para casa, porém não tinha para onde ir. Voltei para casa, engoli o sapo, como se costuma dizer. Eu queria estudar violino e ele queria ouvir rádio, e achava que eu estava incomodando (SANTORO, 1989, p. 5, F1/2).

A distância do ambiente familiar, em específico de seu pai e de sua mãe, tornou-se uma dificuldade a ser vencida pouca a pouco, devido à dedicação e empenho durante aproximadamente 2 (dois) meses de preparação junto ao professor Edgardo Guerra. Outra dificuldade enfrentada foi a convivência com o namorado de sua irmã, o que resultou em possíveis retaliações e agressões no período em que os três moravam em uma residência perto do Conservatório e já haviam deixado a pensão.

Santoro ingressou em 1933 no conservatório do Distrito Federal, e teve professores como Edgardo Guerra, professor de violino, Nadile Lacaz de Barros, professora de Harmonia, e Augusto Lopes Gonçalves, professor de história da música, estética, psicologia e pedagogia. (MARIZ: 1994). Também é nessa época que Santoro introduzirá seu estudo pela filosofia, e leu as principais obras de Sócrates e Platão.

Rio de Janeiro. 1936: término do curso

No fim do curso a subvenção do governo acabara, o que obrigou o compositor a tocar em diversas orquestras e fazer vários concertos para se sustentar. Santoro já tinha uma reputação de compromisso, profissionalismo e talento no meio musical, mas enfatizado pelo seu concerto de formatura, considerado por aqueles que o julgavam como um “concerto brilhante”. Devido a isso, foi convidado para ser professor de Violino e de Harmonia Superior no período de 1937 a 1941.

O tempo passou, tirei meu curso de violino no Conservatório, em todos os cursos Teoria, Harmonia, Pedagogia, História da Música, Estética e no próprio Violino tirei a maior nota e dizem que fiz um exame brilhante. Ainda no período do Conservatório fui a Manaus cerca de duas vezes para dar concertos, dei também concertos pelo Norte, depois papai veio comigo e eu dei concertos em Belo Horizonte. (Contando a minha vida, p. 5, F1/2)

A subvenção acabou, e eu tinha que me virar como substituto de colegas de Orquestra, eu não tinha prática nenhuma. Foi organizada uma Orquestra da Pró-Arte para os alunos do Professor de Regência da Escola Nacional de Música - na época ele também era Professor de Composição - e eu fazia parte dessa Orquestra como Spalla dos 2os. Violinos e fui convidado para ser solista de um dos concertos. Executei o Concerto de Mendelssohn. Toquei também com outras Orquestras de estudantes, de amadores, toquei outros Concertos para Violino e Orquestra. (SANTORO, 1989, p. 5, F1/2)

Essa foi uma época de transitoriedade na vida do compositor. Com o término da subvenção, o jovem violinista teve que buscar seu próprio sustento, tocando em várias orquestras e provendo concertos onde a oportunidade surgisse. Sua paixão pela composição nasce nesse período, onde surgiram suas primeiras experiências composicionais, o que gerou um conflito referente à carreira de intérprete e o impulso pela composição. Dessa fase pertencem os prelúdios para piano solo que foram recentemente encontrados e é provável que o jovem compositor tenha tido acesso ao *Harmonia* de Arnold Schoenberg, visto que evidenciou exímio domínio da escala hexacordal de tons inteiros, recurso este muito utilizado por Debussy e que representou uma enorme influência em seu pensamento composicional.

Rio de Janeiro. 1937-1938: início como compositor e da ideologia

Após um primeiro momento de influências impressionistas, Claudio Santoro começou a realizar esboços de uma música não convencional para época. Ali, Santoro começou a escrever suas experiências atonais, sem nem ao menos conhecer a sistematização do dodecafonismo, mas que compartilhou com seus pares, o que levou a uma admiração em alguns casos, e a repulsa em outros.

Já no último ano de violino comecei a me interessar por compor algo mais avançado, mais moderno. Eu queria um estilo, mas não sabia como achar os meios para reproduzir o que estava na minha cabeça. A minha professora de Harmonia, que também era compositora, viu alguns de meus trabalhos e ficou muito entusiasmada. O próprio, Guerra também e me disse para fazer uma peça para violino solo. Um dia li para Balerini uma pianista, filha de italianos - uma peça minha para Violino e Piano e como ela gostou ficou de me apresentar ao seu professor de cravo, o alemão Koellreutter. (SANTORO, 1989, p. 36, F4/6)

A sua música envolta pela experiência atonal não era somente um fator de descoberta como compositor, representava uma necessidade de romper com o *status quo*, de ser capaz de desenvolver de sua experiência estética e, independente das opiniões, dar vazão a sua arte. O cerne desse sentimento de inquietude, de transformar as coisas, de como elas são, de certa anarquia e revolta diante das coisas, é evidenciada em sua acuidade experimental e inventiva como compositor e ao conhecimento de novas ideologias em voga na época em questão:

(...) por volta de 37/38, a II Guerra Mundial já tinha começado e com a notícia da guerra comecei a me interessar pela política. Eu tinha uma concepção na juventude de um certo anarquismo, a minha maneira. Eu também era anarquista na música porque eu não estava de acordo com o que se fazia no Brasil e queria fazer algo novo, diferente e escrevi algumas obras atonais. Foi um momento em que comecei a me interessar pela filosofia e li Platão, Sócrates. (...) (SANTORO, 1989, p. 41, F-7/8)

Posteriormente, Santoro deixará a pensão para seguir com sua vida e ganhar seu próprio sustento, fato que lhe trará novas possibilidades de conhecimento sobre o mundo e, devido a Segunda Guerra mundial, a opinião política dos jovens da época será um fator que o levará mais tarde, à negação da propaganda nazista e adesão à ideologia comunista.

Foi nesse ínterim que sai de casa da Enoe e do Atila, onde fui realmente muito maltratado, apesar de eu contribuir financeiramente eu não tinha direito a ter luz no meu quarto, não podia ler até tarde, eu tinha que dobrar o papel higiênico para usá-lo 4 vezes, tinha que passar pouca manteiga no pão, era realmente uma situação muito difícil e fui então com um amigo meu do Amazonas alugar um quarto na rua São Clemente, numa pensão de uns portugueses fascistas, miseráveis. A discussão na mesa era sempre sobre política. Eles achavam que os alemães, em duas semanas, conquistariam a Rússia, Depois passaram para um mês, depois seis meses e assim foram me dando livros sobre as maravilhas do nazismo. (SANTORO, 1989, p.50, F9)

Devido aos trabalhos paralelos que Santoro tinha como substituto de alguns colegas, tanto na orquestra quanto na rádio, o dinheiro foi suficiente para o aluguel com um colega na pensão de portugueses na Rua São Clemente. Lá, Santoro teve debates intensos sobre política, sociedade e possíveis rumos para a Segunda Guerra Mundial. É nesse meio, devido à falta de conhecimento mais profundo sobre os temas, que o compositor irá aprofundar seu conhecimento sobre política.

A dificuldade financeira foi algo que perseguiu sua família bem como toda sua trajetória como compositor. Isso despertou em seu âmago certa angústia e inquietude acerca de por que as coisas são como são: sobre o trabalho de seu pai, o que o levou a interpretar as situações de forma não muito corretas, mas que foram frutos de uma insatisfação de sua situação social o que o levou a ajudar a sua mãe a sua família em muitas ocasiões:

Todo esse período de 37 a 39, quando começou a guerra, eu fazia o serviço militar e discutia entre os colegas que em geral eram pequenos burgueses. Como meu pai e minha família toda tinham sofrido muito com os ingleses que dominavam o porto de Manaus onde papai trabalhou durante 35 anos, eu tinha dentro de mim um certo ódio, uma certa repugnância dos ingleses. Sempre que papai dizia que queria aumento, que tinha mais um filho eles perguntavam porque ele tinha tido mais um filho. Isso era tipicamente mentalidade inglesa do norte. Naturalmente eu, jovem, não entendia isso e me revoltava. E quando as bombas começaram a cair em Londres, eu exultava porque era uma espécie de vingança íntima do que estava acontecendo. Era uma ignorância completa da política do que representava o nazismo. (...). Naturalmente tudo isso aconteceu nesse período pós-guerra, o partido foi tomando uma posição não mais de clandestinidade e acabou sendo dada a legalidade ao partido. Entrei para o partido e comigo vários colegas da Orquestra. Tínhamos então uma célula e agíamos em combinação com o Siqueira, falecido esse ano. Eleazar também quis entrar para o partido mas depois desistiu. Todo mundo queria entrar para o partido porque todos

pensavam que devido ao avanço das ideologias e do prestígio da União Soviética, o partido ganharia as eleições. Naturalmente o partido teve 1/3 das eleições, foi um partido muito bem votado (...) (SANTORO, 1989, p.50, F9)

Esse período, que marca a saída de Santoro da casa de sua irmã, as experiências atonais, o impulso e paixão pela composição, também compartilha de uma nova perspectiva que marcará a vida de Santoro para sempre: a ideologia. É nesse período que, ao mesmo tempo em que o compositor irrompe, também é desenvolvida sua intelectualidade filosófica. Santoro descobrirá junto a seus amigos na época, um lastro de expectativas sobre o símbolo que emanavam das potências durante a II Guerra Mundial. Essa oportunidade de escolha em qual lado ficar ou que proposta lhe representa, Santoro irá conhecer duas propagandas principais: o Nazismo e o Comunismo. Este último chamou a atenção do compositor devido a uma substância que tinha em seu cerne valores, compromissos éticos e morais:

Um grupo de intelectuais frequentava a minha casa, discutíamos muito o problema estético, o problema da música, do proletariado e discutíamos também muita besteira. Certa vez me levaram para conhecer o Prestes - hoje posso confessar, afinal já se passaram 40 anos - e a minha impressão não foi boa, não foi um homem que me entusiasmou pela maneira como eu discuti com ele. Ele o respeitava, o admirava por ele ter se sacrificado a vida inteira por um ideal. Meu pai, inclusive, um dia me perguntou o porquê de eu estar no partido e eu disse que era justamente por causa deles (meus pais), por causa da minha casa, por causa dos meus princípios morais que eles me deram, eu só podia chegar ao partido comunista. Meu pai achou que eu tinha uma certa razão porque como ele acompanhava a política, via que todos os políticos eram corruptos, mas que o Prestes, apesar do meu pai não concordar com as ideias políticas dele, o considerava o único político correto, leal aos seus ideais. (SANTORO, 1989, p.37, F4/6)

A possibilidade de um estereótipo revolucionário compartilhado por tantos jovens e artistas na época marcou toda uma geração e busca entender as consequências de uma grande guerra e pela possibilidade de uma nova classe social ascender ao poder pela representatividade do partido: o homem revolucionário que, independente de quão contrário o mundo esteja a ele, segue seus ideais, abastecidos por princípios éticos e morais. A adesão ao partido fez parte de expectativas, anseios e posturas que representaram toda uma geração de jovens em resposta ao Fascismo de Getúlio Vargas, compartilhada também pelo espírito de mudança e revolução por outros músicos, escritores e artistas:

Vários colegas da Orquestra também eram do partido, inclusive dois trompetistas que foram colegas do Eleazar na Marinha. Em principio todo mundo ficou entusiasmado pelo partido, todos achavam que o partido ia tomar conta do Brasil, certas ilusões que nós tínhamos por causa do período fascista da ditadura do Vargas. Sofremos muito tempo com uma censura muito grande onde não se via nada, não se lia nada a não ser aquilo que eles permitiam. Naturalmente, tudo isso fez com que não soubéssemos exatamente o que estava acontecendo no mundo. Por isso muitos foram iludidos e pensavam que o partido ia tomar o poder e entraram para o partido. Eleazar também se entusiasmou, mas depois pediu para não ser colocada a ficha dele. A maioria da intelectualidade brasileira estava no partido. O Carlos Drummond de Andrade era um homem de partido, mas depois deixou por causa da burrice de certos elementos que estavam à frente do partido e que fizeram tantas coisas que um intelectual como Drummond não pôde mais conviver. Mas ele nunca deixou de ter as ideias de esquerda. E da mesma forma, Jorge Amado e outros. (SANTORO, 1989, p.37, F4/6)

Rio de Janeiro. 1939: casamento

Aos 20 anos Santoro teve a oportunidade de constituir uma família com sua colega de Conservatório, a violinista Maria Carlota também aluna de seu professor Edgardo Guerra. Apesar de o relacionamento ser positivo, a pressão da família levou Santoro a casar tão cedo. Essa imaturidade para o matrimônio e a dificuldade de se conseguir estabelecer uma carreira como compositor no Brasil, levou a um término difícil anos mais tarde.

Aos 20 anos me casei pela primeira vez com uma ex-colega do Conservatório e que também estudou violino com o Professor Guerra. Com ela tive três filhos, mas depois de um certo tempo não foi mais possível a nossa convivência e nos separamos. Eu me sentia muito *étouffé* por ela, devido a uma incompreensão não da minha carreira, mas da minha profissão de compositor. Com todas as dificuldades que eu tinha, não só por ser um homem pobre, não ter nada e além disso ser um homem de esquerda, isto naturalmente atrapalhou muito a minha vida, principalmente a vida econômica e artística. (SANTORO, 1989, p. 8, F1/2)

2.1.2 Contrastes estéticos, dificuldades & novos metiês: 1940-1950

O período de 1940 até 1960, Santoro conheceu Joachim Hans Koellreuter, personalidade deveras importante para o desenvolvimento composicional e estético, bem como

a apresentação sistemática da técnica dodecafônica para o jovem compositor. Junto a Koellreuter, Santoro dá início ao Grupo Música Viva, movimento de artistas, instrumentistas e compositores no Rio de Janeiro, que almejavam a mudança do Brasil advinda da renovação estética.

Dos anos de 1942 a 1946, Santoro compôs obras orientadas pelo serialismo dodecafônico para diversos instrumentos, mas que foi deixada progressivamente entre 1946 e 1948, onde Santoro começou a compor em um estilo diferenciado esteticamente do anterior, no que tange à consciência formal e conteúdo de sua música. As premiações, fato corriqueiro ao longo de sua vida, resultaram em certos cerceamentos devido ao seu posicionamento político. A Fundação Guggenheim havia congratulado Claudio Santoro com uma bolsa para estudar em Nova York, mas, devido a sua inscrição no partido comunista, a liberação de seu visto foi recusada pela Embaixada dos EUA, o que o levou a candidatar-se a uma bolsa de estudos do governo francês.

Em Paris, estudou composição com Nádía Boulanger e Eugene Bigot e também estudou música para o cinema. Além de ter sido convidado para o Congresso de Compositores em Praga, evento que influenciou diretamente na mudança estética / ideológica de seu discurso musical, que resultou numa música voltada para a sociedade. O retorno ao Brasil foi difícil, já que não encontrou emprego e já estava marcado por ser comunista. Encontrou refúgio na fazenda de seu sogro, e investiu para ter dinheiro para retornar à Europa.

Posteriormente, retorna ao Rio de Janeiro para trabalhar em Rádios e depois retorna a Europa para o Congresso de compositores da URSS. Nesse período da turnê nos países socialistas, Claudio Santoro se apaixonou pela Lia, uma tradutora russa, à qual foram dedicados muitos prelúdios e canções. Santoro retorna por um breve período ao Brasil e depois volta à Europa para compromisso de regência na Bulgária. Lá adoeceu e encontrou um dos motivos que o influenciaram no distanciamento da ideologia socialista.

Rio de Janeiro. 1940: Hans Joachim Koellreutter

O conhecimento de Hans-Joachim Koellreutter foi uma mudança de paradigma estético e composicional na vida do compositor brasileiro. Uma de suas amigas pianistas, chamada Bailarini, recomendou Claudio Santoro a mostrar sua Sonata para Violino e Piano e seu Quarteto de Cordas para seu professor, Koellreutter. O mesmo não acreditou que Santoro desconhecia o repertório de Hindemith, Schoenberg, Webern ou Alban Berg, fato que Santoro

justifica, por ter conhecimento somente de Ravel, Debussy Russel e Prokofiev. Junto a Koellreutter, Santoro estudou durante 1 (um) ano e meio Contraponto, o que constitui, de acordo com Santoro, o cerne de uma problemática de conteúdo na música contemporânea.

Mostrei então a ele alguns trabalhos, inclusive a minha tentativa de Sonata para Piano e Violino e outra tentativa de um Quarteto. Ele ficou muito admirado de eu fazer coisas atonais. Comecei a trabalhar com ele, principalmente contraponto, o problema de estética na música contemporânea. Foi uma relação não só de professor para aluno, mas também de amizade profunda. Um ano depois, a Orquestra Sinfônica Brasileira foi fundada e ele veio tocar flauta. Eu também tocava na Orquestra. Nesse ínterim ele foi para São Paulo - em 42. Trabalhamos juntos 1,5 ano e quando ele foi para São Paulo eu ainda mandava alguns trabalhos para ele os quais ele me devolvia com sugestões, correções, críticas. (SANTORO, 1989, p. 36, F.4/6)

O sistema de Hindemith para composição foi largamente utilizado por Koellreutter no desenvolvimento de ferramentas composicionais, acuidade formal, entre outras qualidades, que seriam a base de uma formação musical, não somente para um compositor, mas para qualquer músico.

Ele me deu as primeiras orientações composicionais dentro do sistema do Hindemith, do cravo composition. Trabalhamos muito seriamente durante 1 ano contraponto, que até hoje considero a base da formação de qualquer compositor. Naturalmente que tendo eu que trabalhar composição, estudar violino e trabalhar para viver, era impossível fazer tudo isso, eu tinha que sacrificar uma delas e foi para mim um dilema muito grande. (SANTORO, 1989, p. 06, F.1/2)

Rio de Janeiro. 1942 - 1946: Música Viva, Rádio Ministério da Educação

Os festivais realizados pelo grupo Música Viva tiveram em seu cerne a busca por uma estética contemporânea, que pudesse transmitir ao povo brasileiro as novas tendências, mas, mais do que a comunicabilidade, havia o sentido estético imbuído do sentimento de modernidade. Devido aos programas de Rádio Ministério Educação, mediante a Embaixada Americana, Claudio Santoro dirigiu os programas, o que possibilitou toda uma divulgação de música contemporânea na época em questão:

Mais tarde o mesmo fato [afastamento] se deu com o Koellreuter, que foi não só meu professor, mas devido à pouca diferença de idade entre nós, éramos também muito ligados. Ele me confienciava a sua vida, tinha inteira confiança em mim e eu nele. Trabalhávamos juntos, fizemos música com a Revista Música Viva, eu organizava os programas da Rádio Ministério da Educação, programas estes que podíamos obter através da Embaixada Americana. Naquela época quem estava tomando conta era o Carleton*, um flautista, um musicólogo que gostava muito de música, e nos arrumava discos para podermos usar na Rádio Ministério da Educação. Nós tínhamos realmente um movimento que foi difícil voltar a existir pelo entusiasmo, pela falta de interesse econômico que havia em todos esses jovens - como Heitor Alimonda, Jaioleno dos Santos, Oriano de Almeida, eu como violinista, como flautista, Eunice Catunda e, mais tarde, em São Paulo, Egídio Castro e Silva - havia um grande número de jovens interessados em divulgar a música contemporânea. (SANTORO, 1989, p. 06-07, F.1/2)

Fazíamos festivais de música contemporânea, naturalmente combatidos pela imprensa, pelos colegas, pelo meio musical atrasadíssimo na época. Sempre conto um fato para mostrar o que era o meio ambiente da época. Um dia encontrei no elevador meu professor de Composição do Conservatório, ele tinha estudado em Paris com Massenet e já estava muito velho, e me disse que naquele dia ele tinha ouvido algo bastante moderno, bem instrumentado, quase incompreensível. A obra em questão era a Rapsódia sobre um Tema de Paganini de Rachmaninoff. Este fato se deu em 37/38 e eu já estava começando a fazer música dodecafônica. Antes de conhecer a música dodecafônica, eu fazia uma música atonal, sem nenhuma forma, sem nenhum conhecimento da teoria dos 12 sons - que posteriormente o Koellreuter me comunicou mais ou menos como funcionava - pois na época não havia nada escrito, nem livros sobre música dodecafônica, porque era a época da guerra, não se tinha contato com a Europa, não havia gravações que pudéssemos nos basear. Nos anos 40 conheci uma personalidade do meio musical latino americano, apesar de ser alemão, o Curt Lange Foi a primeira pessoa a me apoiar internacionalmente. Ele esteve no Brasil anos depois, mas já me conhecia por correspondência. Ele editou a minha primeira obra para violino solo - que é a minha Sonata para Violino Solo - editada na Editora Cooperativa de Compositores do Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideú. Posteriormente ganhei um prêmio com duas canções sobre os versos de Oneida Alvarenga, que também foi publicado pela mesma Editora. Recentemente encontrei com ele, e com grande satisfação ele pôde ouvir o meu Réquiem, uma das últimas obras escritas por mim. Ele fez grandes elogios à obra, considerou-a como uma das obras mais importantes dos últimos tempos no nosso país. (SANTORO, 1989, p. 07, F.1/2)

Rio de Janeiro. 1946: Bolsa Guggenheim Foundation

A questão ideológica e a adesão ao partido comunista propiciaram muitas perseguições, de diversas ocasiões e de caracteres diferentes, a Claudio Santoro, ao longo de sua vida. A primeira delas remete-se a congratulação da Bolsa Guggenheim para estudar nos EUA, o que gerou uma profunda mobilização para gerenciar questões burocráticas e conseguir alugar um imóvel em Nova York. Infelizmente Santoro foi denunciado ao Consulado Americano como membro do Partido Comunista.

Ao ser indagado se abandonaria a adesão ao partido para conseguir o visto, Santoro se negou, sendo seu pedido cancelado. Esse fato foi imprescindível, pois propiciou uma nova oportunidade, a aquisição de uma bolsa de estudos do governo francês, que foi possível mediante as cartas de recomendação de Heitor Villa-Lobos entre outros. Santoro foi aceito na bolsa e leva sua primeira mulher para morar em Paris e para dar continuidade aos seus estudos.

Em 1946 recebi a Bolsa da Guggenheim Foundation e o Consulado Americano me negou o visto por eu ser membro do partido - que era legal - e eu, como sempre fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei, e por isso eu não estava credenciado a entrar nos Estados Unidos. Aliás, isso me causou um problema muito grande, porque eu já estava de malas prontas para viajar e nunca esperava que fossem fazer o que fizeram. Mas hoje, com os meus 66 anos de idade, compreendo muito bem os sacanas que eles são. Eu estava inclusive com apartamento reservado em Nova York. Tive que desistir e me candidatei para uma Bolsa do Governo Francês. Ganhei a Bolsa e em 47 embarquei no navio Groix juntamente com um grupo de outros brasileiros que iam também como Bolsistas, inclusive o falecido e meu amigo Arnaldo Estrela, a Mariucha e suas duas filhas. (SANTORO, 1989, p. 09, F.1/2)

Paris. 1947: aulas em Paris

Em Paris, Claudio Santoro teve a oportunidade de sair pela primeira vez do Brasil, e vivenciou as dificuldades financeiras que todo jovem artista adquire, quando reside num país do exterior, sem muitos recursos: a falta de aquecimento em estabelecimentos baratos, pouquíssimo alimento e profundas dificuldades financeiras, e conhecer um metiê totalmente

distinto do anterior. Em Paris, teve aulas com grandes personalidades da música erudita na Europa, como Nádía Boulanger, e com Eugene Bigot:

Em Paris trabalhei com a Nadia Boulanger. Eu passava fome uma parte do mês, porque o dinheiro da Bolsa só dava para comer durante 15 dias, e para conseguir comer o resto do mês, eu tinha que vender o café que havia trazido do Brasil. Assim mesmo, durante 1 ano só comi carne uma vez, mas foi carne de cavalo porque era mais barato. Ou então na casa do Arnaldo Estrela ou convidado por alguém. A vida foi difícil, passamos muito frio. O lugar onde eu morava era tão frio que eu vivia de capote e luvas para poder estudar. Entrei para a classe de Regência do Conservatório, fiz o concurso e fui aceito. Pediram-me que regesse a 3a. de Beethoven, eu nunca tinha regido na vida e passei. O Eugène Bigot disse que eu já deveria ser regente no meu país ou então era violinista, devido à minha maneira de reger. Confirmei que era 1º violino de orquestra. Esse curso em Paris foi muito importante para mim, principalmente por ter aprendido muito com a Nadia, as aulas dela eram formidáveis porque não se falava só de música, mas de toda arte comparativa à música. Falava-se de pintura, escultura, literatura, teatro. Não somente aprendi muito de música, de forma, como também aprendi muita coisa que desconhecia. Passamos a frequentar os museus de Paris, a frequentar um curso de cinema dado por um dos maiores professores de cinema da época na França. Scliar, Jorge Amado, Ana Stella Chic - ainda casada com o Beni - estavam no mesmo hotel que eu. Foi um ambiente muito interessante em Paris, nós tínhamos um ambiente intelectual e cultural de primeira qualidade, não só dos brasileiros que estavam por lá, como também com os outros estrangeiros com quem nos dávamos. (SANTORO, 1989, p. 10, F1/2)

Santoro relata que a propriedade da aula de Nádía Boulanger era formidável, devido à capacidade de inserção de vários assuntos na temática das aulas e correlação com outras áreas de conhecimento. Já Eugene Bigot, Santoro relata que possuía um formidável domínio técnico da regência, apesar de não o considerar um grande artista.

Praga. 1948: Congresso de 1948 em Praga

O Congresso Internacional de Compositores de Praga, de 1948, é um paradigma de mudança estética na vida de Claudio Santoro. Mediante diversas conferências, sobre diversos temas que tinham em seu cerne a problemática da música contemporânea, discutindo sob a perspectivas ideológicas, estéticas, problemas de conteúdo, científicas e filosóficas, o congresso resultou no estabelecimento de propostas ideológicas do Social Realismo, corrente que

influenciou diretamente o conteúdo estético da obra de Santoro, que abandonou a linguagem dodecafônica em busca de uma linguagem musical mais próxima da sociedade e voltada para o povo: uma música voltada para o homem.

Nesse ínterim fui convidado para o Congresso Internacional de Compositores em Praga, onde realizei uma Conferência. Também fui convidado a pertencer ao Primeiro Congresso de Intelectuais pela Paz em Vroslav. Talvez eu fosse o personagem mais jovem presente, no meio intelectual da mais alta significação que se encontrava presente entre os 400 congressistas em Vroslav. Foi uma experiência muito interessante e muito boa sob os aspectos cultural e político. Aprendi também muita coisa que não foi correta, mas não me fizeram mudar as minhas ideias, porque elas estavam baseadas num sólido conhecimento da filosofia do marxismo: embora o meu conhecimento do marxismo não fosse tão profundo, era o suficiente para que essas ideias fossem realmente ideias que tinham uma base não somente filosófica, como também cultural e humana - principalmente humana - que foi o que me levou a entrar para o partido e ter as ideias socialistas que tenho hoje. (SANTORO, 1989, p. 10-11, F1/2)

Rio de Janeiro/São Paulo. 1948-1950: retorno, desemprego e fazenda

O retorno do Congresso de Praga trouxe novas perspectivas estéticas e uma profunda renovação em sua música, mas teve que enfrentar as consequências de suas decisões político-ideológicas: marcado pelo fato de ser comunista, o compositor não encontrou trabalho nem em São Paulo nem no Rio de Janeiro. Mesmo pela tentativa de retornar a OSB, não possível pelas vagas estarem ocupadas em sua totalidade. É nessa época que recebeu a notícia do falecimento de seu pai. Devido a instabilidade financeira, isso fez com que se isolasse na Fazenda de seu primeiro sogro, o que o fez investir e estudar em como torná-la produtível, para angariar recursos para retornar à Europa.

Voltando de Paris, não encontrei trabalho no Rio de Janeiro. O pai da minha primeira mulher tinha uma fazenda, Fazendo Rio do Braço, na Serra da Mantiqueira, e fui para lá passar o verão. Tive a ideia de organizar a fazenda e tentar viver lá, ganhar dinheiro lá para voltar para a Europa: Durante 1 ano e meio trabalhei na fazenda, fiz com que ela produzisse sob todos os aspectos, porque fui buscar os meios científicos para organizá-la. Era uma fazenda leiteira e eu produzia na fazenda 5 vezes mais leite per capita do que qualquer fazenda da zona, a tal ponto que os vizinhos iam lá cedo para ver se eu colocava água no leite.

Durante esse período entrei num concurso de composição do qual ganhei o Primeiro Prêmio com a minha 3a. Sinfonia. Esse concurso foi organizado pela Sinfônica Brasileira - cujo Maestro Titular era o Eleazar de Carvalho - e foi ele quem me chamou para receber o Prêmio que, entre outras coisas, era para ir a Tanglewood e também ter a obra executada com a Sinfônica de Boston. Até hoje não sei se ela foi executada. (SANTORO, 1989, p. 11, F1/2)

Nessa época, Santoro participou de um concurso de composição no Rio de Janeiro, onde Eleazar de Carvalho estava a frente da OSB com a participação de Koussevitzky como regente e também como Presidente da Banca Examinadora, concurso no qual foi congratulado com o primeiro prêmio, cuja obra seria tocada pela Filarmônica de Boston e uma bolsa de estudos para os EUA. O maestro russo ofereceu uma oportunidade de encomendar uma obra mediante sua fundação, mas Santoro teria que rejeitar suas ideias partidárias, fato este que Santoro ignorou e constituiu mais um capítulo em que foi prejudicado pelas suas escolhas ideológicas.

2.1.3 Rádio, música para cinema e paixões: 1950-1960

Rio de Janeiro. 1950-1952: Rádio Tupi

Devido a problemas financeiros e às pouquíssimas oportunidades que surgiam, Santoro foi convidado para encabeçar uma nova proposta na Radio Tupi, no Rio de Janeiro, o que ampliou não somente seu conhecimento musical, mas sua acuidade como Diretor Musical, visto que era responsável pelos programas em questão. Além disso, Santoro teve a oportunidade de conhecer e investigar mais profundamente a Instrumentação orquestral, visto que assumiu essa função também para o programa, lógico, como compositor.

Nesse ínterim, formou-se uma Orquestra na Radio Tupi no Rio de Janeiro e o Spalla da Orquestra me convidou para fazer parte também como violinista. Voltei então para o Rio de Janeiro, porque já não dava mais para ficar na fazenda. Nessa Rádio fui convidado para escrever programas para Rádio. O meu primeiro programa teve muito sucesso, o segundo mais ainda e com isso fiz um bom contrato com a Rádio Tupi, o qual representou uma etapa nova na minha vida - de músico profissional instrumentista passei a Diretor de Orquestra, Instrumentador e Compositor para Rádio.(SANTORO, 1989, p. 11, F1/2)

O convite para tocar na Radio havia sido feito pelo marido de Silvia Autuori com o objetivo de composição e instrumentação de música infantil, com uma obrigação de fazer por semana de 1(um) a 2 (dois) corais, onde a letra era feita pela primeira mulher de Villa-Lobos. Também atuou na trilha sonora de efeitos sobrenaturais com a orquestra.

Rio de Janeiro. 1950-1952: Rádio Clube Brasil

O convite para a organização da parte musical da Rádio Clube, onde organizou uma das melhores orquestras de câmara do Brasil, com um repertório completamente variado, com programas semanais de 1(uma) hora de exibição constante do concerto. Devido à atuação de Carlos Lacerda, que pertencia à Radio Nacional, uma estação concorrente na época, publicou na Tribuna da Imprensa fotos do túmulo de Stálin junto a fotos separadas de Claudio Santoro e Dias Gomes, a diretoria da Radio foi obrigada a demiti-lo, tornando mais difícil o desenvolvimento de sua música no Brasil, o que resultou em um período de maior dificuldade.

Mas em 51 fui convidado pelo Dias Gomes para organizar a parte musical da Rádio Clube do Brasil, uma Rádio comprada pelo Samuel Wainer (da Última Hora) e que pretendia estabelecer uma nova cadeia, para lutar contra a cadeia do Chateaubriand. Sai da Tupi e realmente criamos uma Estação de Rádio de primeira categoria, tínhamos uma Orquestra fantástica que tanto tocava música popular como tocava Bach e Schoenberg. Uma vez por semana fazíamos um programa de música erudita e que eu roubava dos horários de ensaios das músicas populares para poder fazer esse Concerto semanal. (SANTORO, 1989, p. 9, F1/2)

São Paulo. 1953: multifilmes e música para cinema

Após esse período de dificuldades e perseguições no Rio de Janeiro, Claudio Santoro retornou a São Paulo com toda sua família devido a um convite, e pode desenvolver seu trabalho com música voltada para cinema. De fato, o cinema foi uma possibilidade tangível pela independência na época em questão, e por não estar conectado ainda a grandes figuras políticas. De acordo com o próprio compositor, a maioria de seus filmes foi premiadas. É desse período filmes como *O Saci*, filme totalmente baseado na história de Monteiro Lobato. Esse período foi dotado também de extrema dificuldade financeira.

Fiquei desempregado e meus amigos cineastas de São Paulo me convidaram para trabalhar Multifilmes. Fui com a família toda para São Paulo, isso foi na época do 4º Centenário. Vivi pouco em São Paulo - primeiro porque os paulistas, como sempre, eram muito fechados - e mal tive tempo de escrever as partituras que eu deveria, em virtude do contrato que eu tinha com a Multifilmes. Fiz 3 filmes com a Multifilmes, depois fiz mais um que foi premiado, chamado A Estrada, fora os que eu tinha feito no Rio de Janeiro como Agulha no Palheiro com Alex Viany, filme este que também foi premiado. Posteriormente fiz mais um filme em São Paulo chamado Osso, Amor e Papagaio, uma comédia muito interessante e procurei fazer uma música viva e sarcástica como era a comédia. (SANTORO, 1989, p. 9, F1/2)

Países socialistas. 1954-1955: 1ª turnê nos países socialistas

Após uma breve estabilização financeira ao trabalhar em São Paulo com a empresa Multifilmes e outros trabalhos paralelos, Santoro foi convidado para realizar uma turnê pelos países socialistas, turnê esta que propiciou a divulgação de sua música, mas que também já havia anunciado o fim do primeiro casamento.

Nesse ínterim fui convidado a fazer uma tournée pelos países socialistas. Sai do Brasil no final de 54 para reger em Praga e Bratislava. Depois fui para a Polônia, onde tomei parte no concurso Chopin e também realizei dois Concertos, um em Poznan e outro em Varsóvia. Em todas essas cidades eu regê a minha Sinfonia da Paz, com Coros. Da Polônia fui para a União Soviética - já era 1955 - onde realizei uma grande tournée de concerto em várias cidades, sendo que em Moscou eu fui muito homenageado, muito requisitado, regê a minha Sinfonia da Paz na Sala do Conservatório com a Orquestra Estatal de Moscou e com grande Coro Stepanof cantando em russo. Essa minha Sinfonia da Paz foi gravada, eu trouxe o tape para o Brasil, que foi lançado pela Sinter Philips no Rio de Janeiro, pelo então Diretor Pittigliani, meu amigo, e que nessa época era casado com a Maritsa, que gostava muito da minha música e influenciou o Pittigliani a gravar não só essa, mas também outras de minhas obras na sua firma de discos. De Moscou fui também para a Romênia. Voltei para Viena e depois para o Brasil, onde novamente não tive condições de trabalho. (SANTORO, 1989, p. 9, F1/2)

São Paulo. 1957: maestro assistente da orquestra

O retorno ao Brasil foi marcado também pelas dificuldades financeiras e pelo auxílio de Clóvis Salgado, na época Ministro da Educação e Cultura, havia solicitado que Santoro fosse convidado como maestro assistente de uma das principais orquestras, mas que mais uma vez, sofreu impasses e preconceitos devido a suas escolhas ideológicas, que diminuíram e se tornaram empecilho para a continuidade de um contrato duradouro. O contrato foi somente estendido para o período de 2 (dois) a 3 (três) meses:

Ainda em São Paulo, o Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado pediu para que eu fosse colocado como Maestro Assistente, achava que eu merecia. Fui convidado pelo então Diretor Geral da Orquestra, o Arnaldo Guinle, para um encontro, inclusive com o Eleazar, para discutir os problemas do meu contrato. Chegando lá, o Arnaldo Guinle virou-se para mim e disse ter recebido um telefonema anônimo dizendo que eu era um agitador perigoso, e ele queria saber por mim mesmo o que havia de verdade naquilo. Eu me lembro como se fosse hoje - o Eleazar usava óculos escuros, tirou os óculos para ver o que eu ia dizer - e eu respondi ao Arnaldo que deveria haver algum engano na pergunta dele, pois eu havia sido convidado para discutir um contrato de trabalho como Maestro Assistente, e não para discutir as minhas condições religiosas, filosóficas ou políticas. Ele ficou enraivecido, porque ele não permitia que as pessoas discordassem dele. (SANTORO, 1989, p. 12, F1/2)

Mais tarde, após a demissão oficial do diretor da orquestra, Santoro é convidado para assumir a diretoria musical, e segue com o desenvolvimento de uma profícua orquestra de Câmara:

O contrato acabou, eu não tinha outra coisa para viver, estava numa situação realmente difícil. A Rádio Ministério da Educação mudou o Diretor e fui chamado para ser o Diretor Musical. Organizei uma Orquestra de Câmara que eu acho que no Brasil nunca houve uma igual até hoje, os músicos eram realmente de primeira qualidade. (SANTORO, 1989, p. 13, F1/2)

Moscú/Sófia. 1957: II Congresso de compositores da URSS

A turnê realizada no II Congresso de Compositores da União Soviética foi um momento de afirmação no cenário internacional, não somente pelo convite advindo por parte da organização, mas pela oportunidade ímpar de ter sua obra executada com orquestras e

intérpretes de ponto a nível internacional nos principais países socialistas, o que possibilitou a estreia e edição de muitas obras.

Como eu tinha um convite para ir ao Congresso da União Soviética, fui embora para a Europa. Nessa época eu também me separei da minha primeira mulher. Chegando na União Soviética, assisti ao Segundo Congresso de Compositores e lá realizei uma tournée imensa. Três obras minhas foram executadas, fora outras que eles editaram posteriormente - para piano, canto e peças infantis para piano. (SANTORO, 1989, p. 13, F1/2)

Sófia/Paris. 1957: concertos na Bulgária

As apresentações se estenderam na Bulgária, local este no qual Santoro consegue uma morada de baixo custo após cumprir com uma série de Concertos em Sófia e em Burgas, um castelo antigo cujo valor oferecido pela hospedagem e alimentação era ínfimo, ambiente profícuo e quieto para as próximas composições que ali surgiriam.

Depois fui a Bulgária, onde regí dois Concertos, um com a Orquestra da Rádio Búlgara de Sófia, e depois em Burgas, no Mar Negro. Fiquei lá um certo tempo porque o meu próximo Concerto era na DDR, e eu não tinha dinheiro para ir para fora, pois, o dinheiro que ganhei lá não quiseram me dar em divisas. Pedi então que me deixassem viver lá. Fui morar nas montanhas porque era barato, US\$ 1 por dia e com quatro refeições, num castelo tinha sido castelo de caça do rei da Bulgária. Durante quase dois meses fiquei compondo na Bulgária, inclusive considero ter escrito lá uma das canções mais bonitas que já escrevi na minha vida. Primeiro com versos de Paul Éloard e posteriormente, em Paris em 57 ao encontrar-me com Vinicius de Moraes, ele fez uma versão com letra dele. Quer a versão editada na versão com os versos de Paul Éloard *La nuit n'est jamais complète* - assim começavam os versos de Paul Éloard. Os seus versos falavam que mesmo nos momentos mais tristes, mais traumáticos "il y a toujours une fenêtre ouverte...". Vinicius escreveu um poema sobre a música que não me recordo exatamente as palavras. (SANTORO, 1989, p. 13, F1/2)

Moscou/Sófia. 1957: Lia

O II Congresso foi dotado de muitos eventos distintos e que, da mesma forma, a diversidade de idiomas encontrada nos diferentes países percorridos pela turnê, citada

anteriormente, requisitou a contratação de um tradutor para auxiliar não somente nos trâmites burocráticos, mas em tudo que fosse pertinente e digno de importância na comunicação, durante sua apresentação na Europa. A tradutora russa, chamada Lia, foi um dos dramas emocionais mais marcantes em sua vida, devido, não somente, ao sentimento envolvido, mas à perseguição do governo Russo ao se descobrir a qualidade desse relacionamento junto a Santoro durante um tratamento de saúde realizado na União Soviética, fato que agravou a situação e a necessidade de urgência de sua retirada do território russo. Esse episódio também foi marcante a respeito da ideologia e valores humanos pregados pela ideologia socialista e o choque de realidade em momento tão inoportuno:

Nesse período da tournée que falei anteriormente, aconteceu uma das coisas mais bonitas e ao mesmo tempo mais trágicas da minha vida. Conheci uma russa que foi minha intérprete, nos apaixonamos terrivelmente, eu queria me casar com ela e viver na União Soviética. Mas a política naquela época na União Soviética era muito restrita e fui embora com a esperança de poder voltar. Fiquei doente na Bulgária e solicitei na União de Compositores que me dessem a possibilidade de me tratar na União Soviética, porque eu estava impossibilitado de trabalhar, não podia mexer os braços. Eduardo Kuguini, um jovem estudante de regência e composição que estava na Bulgária - era filho de um dos membros do Comitê Central do Partido Comunista da Argentina - foi quem me ajudou muito. Depois de muitos esforços, consegui ir para a União Soviética e fiquei fazendo um tratamento muito grande. Quando souberam da minha ligação com a Lia eu fui obrigado a sair da União Soviética de repente, sem estar curado ainda, o que me deixou muito abalado sob o ponto de vista não da ideologia marxista, mas das pessoas que perderam o humanismo. As regras eram mais importantes do que o ser humano. Fiquei completamente riscado do mundo socialista, principalmente da União Soviética. (SANTORO, 1989, p. 13-14, F1/2)

Viena. 1958: Ney Salgado

Em Viena, Santoro enfrentou diversas dificuldades financeiras, fato que conseguiu reverter por alguns momentos vendendo especiarias brasileiras como o café entre outras, para obter o sustento que cobria as despesas do aluguel, valor este dividido com seu amigo e pianista Ney Salgado. Nesse período, Claudio Santoro fará diversos concertos esporádicos na Suíça, Portugal e França, período no qual terá a oportunidade de dirigir e organizar festivais.

Fui muito bem pago, amigos meus me deram presentes que eu pudesse reverter em dinheiro, quando chegasse em Viena. Isso foi em 58. Em Viena aluguei um quarto com Ney Salgado, dividíamos o quarto e o aluguel do piano de meia cauda. Considero essa época em Viena muito feliz. Compus o 2o Concerto para Piano, fiz uma canção para Guilhen sobre a Paz (para o Movimento Mundial da Paz) e depois colaborei na organização do Festival da Juventude. Eu - e mais uma senhora habituada a organizar concursos - tomamos conta de todos os concertos musicais, de toda a organização. (SANTORO, 1989, p. 15, F1/2)

Paris/Londres. 1959: Casal Alimonda

À medida que sua situação em Viena começava a se tornar um pouco difícil, seu trabalho foi requisitado em alguns países Europeus, o que levou o casal Alimonda, Jeannette e Heitor Alimonda, a convidá-lo para dar continuidade ao seu trabalho composicional em Londres, cidade onde residiam e que oferecia uma oportunidade não só financeira, mas também de reconhecimento como compositor.

De Viena fui para Paris, e de lá soube que os Alimondas estavam em Londres e a Jeannette me convidou para ir para Londres. Fiquei hospedado na casa deles, trabalhando muito. Eu ia todos os dias para a cidade, alugava uma sala com piano para poder compor. Esse período foi fértil e bom para mim, porque escrevi uma das melhores obras, - embora não tenha mais essa mesma linguagem da minha 7a Sinfonia para grande orquestra chamada Brasília - que aliás é dedicada ao casal Alimonda. Escrevi também outras pequenas obras. (SANTORO, 1989, p. 16, F1/2)

Viena. 1959: Casal Alimonda

As oportunidades em Londres devido ao apoio do casal Alimonda propiciou o trabalho em trilhas sonoras e convites para compor musicais, mas nesse período Santoro já tinha a intenção de compor música eletrônica devido a uma bolsa da Universidade de Berlim para desenvolver-se nessa área de pesquisa.

A Jeannette (Alimonda) estava perto de mim, ela me deu um pontapé porque eu já ia cochilar na cara dele e roncar. De Londres eu pretendia organizar a minha vida, voltar, realizar uma experiência, em princípio de 60 na Alemanha de música

eletrônica e voltar novamente. Eu pretendia organizar a minha vida em Londres, porque tinha esse convite para fazer os "lyrics" desse Musical - que estava mais ou menos programado para levar em 60 - e fui para Berlin. Primeiro fui para Colônia, para Köln ver se poderia trabalhar no estúdio de Köln, mas lá não me deixaram trabalhar porque o estúdio estava ocupado pelo Stockhausen, pelo Heimer, enfim, não tinha lugar. Embora eu tivesse uma Bolsa da Alemanha para fazer essa pesquisa, fui para Berlim Ocidental. Lá foi um pouco difícil, fui para a Universidade Technik, o professor estava nos Estados Unidos, mas depois eu estive com ele. Ele tinha dois assistentes, dois jovens alemães bem pernósticos e bem pretensiosos, e nos primeiros dias que tive contato com eles, ao invés de me explicarem como funcionavam os aparelhos, que aliás eram muito rudimentares, eles ficavam me explicando coisas que eu tinha aprendido no ginásio. Os europeus acham que nós latino-americanos não sabemos nada, e só eles é que são os donos da cultura, só eles inventaram todas as coisas. (SANTORO, 1989, p. 16-17, F1/2)

Alemanha/Suíça. 1960: Dificuldades

Devido as dificuldades financeiras, Santoro teve que retornar à Suíça, morando mais uma vez com Ney Salgado. A partir dessa época, Santoro já traça intenções de retornar ao Brasil buscando uma estabilidade financeira, mas em momento algum abandonou suas composições.

Cheguei em Zurique sem um tostão, e fui à Swissair pedir que telefonassem para o Ney - que trabalhava na Embaixada Brasileira em Genève - para que autorizassem a Swissair a me dar 100 francos suíços para que eu pudesse ir para Genève. Fui morar novamente com o Ney no apartamento dele. Ele estudava e trabalhava na Delegação (Brasileira) e estava noivando com a Anunciata, com quem se casou e teve dois filhos, mas agora estão divorciados. Ele foi sempre um grande amigo, nos entendemos muito bem, ele tem grande admiração por mim e eu por ele. Do meio musical - além do Heitor Alimonda e da Jeannette - ele é um dos amigos mais fiéis que tive nesses últimos 30 anos - nos conhecemos desde 58/59. Em Genève a Verena foi morar conosco, e depois queria vir comigo para o Brasil. Ela veio, mas logo em seguida voltou para a Alemanha, porque era uma pessoa muito difícil, não queria trabalhar, não queria fazer nada e como eu não era rico, não tinha outro jeito. De lá ela escreveu um texto que é o meu Oratório Berlim 13 de agosto, dia do fechamento do Muro, que eu não deixei levar até hoje para que não houvesse uma exploração política. Embora não seja um texto político partidário, trata se de um texto anti-guerra, antimilitarista. Eu coloco dentro trechos da canção Érica - canção essa cantada pelos soldados alemães do tempo nazista - e usei a voz humana, principalmente a voz no *Coro*, um gutural para efeitos - eu

gostaria de um dia ouvir para sentir como isso soa - e termina com uma canção um pouco de desolação, uma vez que minha alma estava dentro desse ambiente desolado com os acontecimentos políticos, humanos, morais que me tinham acontecido nos últimos anos. Realmente um período difícil, e quem me ajudou foi o Ênio Silveira, a quem devo muitíssimo. (SANTORO, 1989, p. 19-20, F1/2)

Em Genebra, Santoro se encontrou em plena dificuldade financeira e não possuía mais objetos ou alimentos para vender. Devido a uma atitude amistosa de Ênio Silveira, Santoro recebeu um auxílio de 400 dólares, o que foi suficiente para se manter até a confirmação da passagem emitida pelo governo brasileiro na época, cujo trecho era o retorno ao Brasil. Ênio também foi o intermediador entre Santoro e Darci Ribeiro, este último o convidou para criar o curso de música da Universidade de Brasília.

2.1.4 Universidade de Brasília & Exílio: 1960-1970

No período de 1960 a 1980, muitos acontecimentos familiares, pedagógicos, políticos e artísticos marcaram o desenvolvimento em sua vida e obviamente em sua obra. Santoro retornou ao Brasil devido ao convite para fundar o curso Superior e Música da Universidade de Brasília, e também é desse período o casamento com Gisele Santoro. O curso de música somente foi inaugurado em 1964. No ano seguinte aconteceu a revolução militar na Universidade, ano marcado por cerceamentos, prisões e interrogatórios; muitos professores foram presos e/ou interrogados, o que resultou no seu exílio, a mudança para Alemanha. Lá, Santoro foi professor tanto de Teoria quanto de Regência na Hochschule de Mannheim. Ambiente profícuo tanto para sua música quanto para sua família, o desenvolvimento estético foi marcado por extrema inventividade e experimentação em sua música.

Brasília. 1962: Universidade de Brasília

O retorno ao Brasil foi marcado pelo convite para a preparação do curso superior da então recente universidade na capital do país, a Universidade de Brasília, convite este intermediado entre Ênio Silveira e Darcy Riberio.

Já era o ano de 62, a Universidade já estava começando a funcionar no prédio do Ministério da Educação, e me contratou imediatamente para organizar toda a parte de música da Universidade. Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rejeitado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador, etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa do Departamento de Música, que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas, a organização da música, a organização das Escolas Superiores de Música, das Escolas Médias de Música, foi assim que organizei o Departamento de Música. A Universidade de Brasília tinha também o Centro de Educação do primário ao 2. Grau. (SANTORO, 1989, p. 20, F1/2)

Brasília. 1962 – 1964: criação do Departamento de Música da Universidade de Brasília

A oportunidade de criar um curso de música na primeira Universidade da capital do País veio na verdade por Zeferino Vaz, e não por Darci Ribeiro, já que este denunciava claramente o quão caro seria para a universidade ter um departamento de música. Já que não havia nada de qualidade no Brasil, Claudio Santoro viajou para comprar instrumentos e tentou se basear nos cursos encontrados no exterior para a construção do currículo do Curso Superior de Música da Universidade de Brasília.

Em 62, Brasília era realmente um deserto, não havia nada. Fui o primeiro, quer queiram ou não, a construir um Departamento de Música, uma Orquestra de Câmara permanente que organizei em 64 e que começou a funcionar regularmente com professores muito bons, escolhidos por mim, não só pelo seu valor como músico, mas também pelo caráter. Todos os professores eram obrigados não só a dar aulas, mas também a tocar. O Brandão (4), por exemplo, tocava flauta doce e organizou o Grupo de Música Renascentista e Medieval. Tínhamos um Quarteto de Cordas, tínhamos uma Orquestra de Câmara que semanal ou quinzenalmente dava um concerto, entremeados com os Concertos famosos de sábados às 11:00. Toda a Universidade vinha assistir, era realmente um fenômeno muito interessante. Tínhamos quase 400 alunos porque mantínhamos Cursos desde Iniciação Musical até os Cursos de Composição e Pós-Graduação. Tínhamos dois alunos (de Pós-Graduação) que hoje são professores: o Joaquim Jaime em Goiânia, e o outro está em São Paulo. Eu chegava às 07:00 da manhã e saía mais de 19:00/20:00 da Universidade, porque ela mantinha tempo integral não só para alunos, como também para professores. Havia um entusiasmo, uma criatividade fantástica. Fizemos no Departamento o primeiro Grupo de Improvisação de alunos de composição e compositores como Rogério Duprat, Cozzela e alguns jovens que estavam se destacando, como Guilherme Vaz

que hoje é famoso compositor de documentários (cinema).
(SANTORO, 1989, p. 22, F3/4)

Brasília. 1964 – 1965: Revolução de 1964, Criação da Escola de Música

A revolução de 64 resultou na perseguição da maioria dos professores da UnB. Na presente revista, Santoro não estava visto que pesquisava sobre a possibilidade da criação de uma escola de música baseada nos princípios Europeus, o que viria a ser mais tarde a Escola de Música de Brasília.

Quando veio a Revolução em 64, eu estava em Brasília, sei que fui procurado, quase todos os professores da Universidade foram presos - para inquérito e só não fui porque estava examinando os professores de uma Escola de Música e Dança de nível médio que eu estava organizando para a Prefeitura, e que deu origem a essa Escola de Música que existe hoje, mas não mantém a estrutura que eu idealizei e reformulei. Devia ser uma Escola como as que existem nos países europeus, onde o aluno aprende música como matéria principal e todas as outras disciplinas com um Curriculum que seria aprovado pelo Conselho, e o aluno receberia um diploma de formação técnica em música para suprir as orquestras e as escolas de ensino primário. Infelizmente nenhum professor de dança foi aceito e a Escola não pôde funcionar. Em 65, aconteceu a crise da Universidade e fomos embora. (SANTORO, 1989, p. 23, F3/4)

Rio de Janeiro. 1965: Convite do DAAD e da Ford Foundation

Após a perseguição e desligamento da Universidade de Brasília, Claudio Santoro, já então casado com Gisèle Santoro, irá para o Rio de Janeiro em busca de abrigo e emprego, fato que enfrentou em diversos estados brasileiros, e não obteve confirmação de nenhuma oportunidade aparente, inclusive, oportunidades oferecidas por faculdades do exterior.

Fui primeiro para o Rio de Janeiro, embora tenha sido convidado pelo então Coronel Darci Lázaro a ficar em Brasília e desistir da minha demissão, mas eu não concordei porque havia um problema de compromisso moral perante os outros professores que tinham sido demitidos. Lamentamos muito o acontecimento, porque hoje Brasília teria uma Universidade de primeira linha se não tivesse passado por todas essas crises desde 65. Tentei ficar

no Brasil, mas não consegui emprego em lugar nenhum. Estava no Rio e fui convidado pela Universidade do Chile onde me deram o lugar de Professor Titular. Não aceitei porque nesse ínterim recebi um convite da DAAD e Ford Foundation para o programa (Artista-Residente) de Berlim Ocidental. Aceitei e fui com a minha família. (SANTORO, 1989, p. 23, F3/4)

Berlim. 1965: Convite do DAAD e da Ford Foundation

O convite do DAAD e da fundação FORD foi impreterível para uma nova ambientação cultural na Alemanha e a mudança estética em sua música, que se aproximou de uma linguagem de vanguarda, da estética aleatória, das abstrações para orquestra, e também da experiência como pintor e música eletroacústica.

Foi um ano de grande criatividade, de grande trabalho, intenso, de grandes modificações estéticas minhas. Foi o ano em que pintei, fiz os quadros sonoros, fiz litografias. Foi o período em que compus as minhas três Abstrações para Orquestra, Intermittências I e II para Piano, Piano e três instrumentos e amplificação. Fiz experiências eletroacústicas, enfim, vivemos lá com nossos dois primeiros, Giselinha e Sandro - ele com meses e ela completou 2 anos em Berlim, foi realmente um ano muito feliz para todos nós. Mas, como sempre, a idéia do Brasil na cabeça. (SANTORO, 1989, p. 23, F3/4)

Recife/ Rio de Janeiro. 1967: dificuldades e busca de emprego

Outras oportunidades de emprego foram surgindo no Brasil, com a oferecida pelo então deputado de Sergipe, mas que não se concretizou como as de muitas pessoas que assim lhe ofereceram emprego.

Fomos tentados a voltar, convidados por um deputado (Teixeira) de Sergipe, para construir uma Escola de Música e Dança em Aracaju. Aceitei e voltei para o Brasil, e nada disso se realizou, assim como as promessas de muita gente no Brasil que não são cumpridas. Esse período foi muito difícil para nós, eu não tinha trabalho, não tinha dinheiro, começamos a vender coisas, vendi muitas partituras minhas para comer. Ficamos morando num apartamento da minha sogra que estava vazio e que não tinha móveis, as crianças e nós dormíamos no chão. Gisèle estava grávida do Raffaello e ele nasceu em 68. Quem pagou tudo foi o

tio dela, pois eu não tinha dinheiro. (SANTORO, 1989, p. 23-24, F3/4)

Rio de Janeiro. 1968: dificuldades e pressões políticas

Devido às pressões políticas resultantes da adequação ao comunismo e pela vigência da ditadura militar no Brasil, Claudio Santoro teve oportunidades de se redimir e angariar uma nova oportunidade de trabalho no estado do Rio de Janeiro, mediante o aquiescer de propostas políticas pertinentes ao seu patrono. A recusa foi clara e, sem lugar para prosseguir e obrigações familiares, sua esposa se desfaz de suas jóias para conseguir recursos para Nova York.

Tentamos ficar no Brasil, Gisèle procurou o então General Darci Lázaro - que naquela época tinha muito prestígio no Rio de Janeiro - para ver se podia resolver a minha situação, para eu poder trabalhar. Mas ele exigia que eu fizesse declarações políticas, porém eu não era político, não me interessava por política, eu só queria fazer música. O Coronel disse que seria então difícil eu conseguir emprego, e de fato estava muito difícil. Gisèle disse que iríamos embora do Brasil e o Coronel disse que não me dariam o passaporte. Eu tinha meu passaporte, Gisèle vendeu suas jóias e me comprou uma passagem para Nova York, onde me encontrei com Ussachevski, que tinha estado no Brasil. Ele estava almoçando na minha casa, quando recebi o telefonema de que tinham invadido o nosso apartamento em Brasília - que eu ainda conservava pois tinha esperanças de um dia voltar ou poder ter o meu apartamento. (SANTORO, 1989, p. 24, F3/4)

Nova York. 1968: alguns convites

A ida a Nova York foi semelhante ao fato acontecido 20 anos atrás quando, devido às suas decisões políticas, novas promessas de aberturas de cursos e escolas eram verbalizadas por pessoas influentes, mas que no fim das contas não se concretizavam. O compositor retornou à Europa para investigar possíveis empregos, ou pelo menos um mais seguro para sua família.

Fui para Nova York, Ussachevski queria que eu ficasse nos Estados Unidos, disse que havia conseguido 2-3 Universidades, mas que seria melhor eu ir para a Universidade do Texas, que estava prometido para setembro/outubro, início do ano letivo. Concordei e disse que iria para a Europa tentar algo, mas que voltaria para o início das aulas. Nesse ínterim, recebi também um convite da Eastman School [of Music] do Walter Hendl para que fosse ocupar no ano seguinte a cadeira de Composição, o que também não se realizou. (SANTORO, 1989, p. 24, F3/4)

Paris. 1968-1970: novas perspectivas na Europa

O retorno a Europa resultou na criação da obra *Interações Assintóticas*, o que possibilitou um convite da Radiodifusão Francesa para dirigir uma série de programas sobre a temática de improvisação e de música aleatória, o que mais uma vez chamou a atenção do meio musical europeu.

Fui para Paris, onde fiquei hospedado na casa de Salmeron cerca de 6 meses, e lá compus as minhas *Interações Assintóticas*. Fui muito ajudado pelo Philippet, o Diretor da Radiodifusão Francesa, que me convidou para fazer 10 programas sobre o Aleatório e a Improvisação na música. Isso me deu bastante trabalho, foram quase 3 meses de pesquisa e o programa teve uma repercussão não só na França, mas também na Europa toda. Encontrei alemães que tinham gravado o programa. Obtive um contrato da (Fundação) Gulbenkian de Portugal para escrever uma obra, que é baseada na Primeira Elegia do Camões e chama-se *Cantata Elegíaca*. Fui convidado por amigos meus da Alemanha, de Mannheim, principalmente o Alex Blin, para ir receber uma homenagem. Recebi também duas encomendas de obras, uma para Cello e Harpa e uma outra para Piano e Tape que eu fiz dedicada ao Alex Blin. (SANTORO, 1989, p. 24-25, F3/4)

2.1.5 Residência na Europa & divulgação de sua música: 1970-1978

Viernheim/Mannheim. 1966 a 1977: residência na Alemanha

O período de retorno à Alemanha resultou na conquista das cadeiras de composição primeiramente e, posteriormente, a cadeira de Regência na Hochschule de Mannheim. É desse período que o compositor compõe a *Balada*, composta e dedicada para o pianista brasileiro Nelson Freire.

Resolvi me mudar para uma cidadezinha, Viernheim, para poder mandar buscar a família. Gisèle já tinha vindo com o Raffaello, mas os outros dois, o Alessandro e a Giselinha, estavam na casa da avó D. Luzia. Com o dinheiro que estava recebendo das encomendas e mais a encomenda da Gulbenkian, dava para nos aguentarmos, porque havia o projeto de fazer uma nova Hochschule em Ludwigshafen, onde eu seria Professor de Composição. Nesse ínterim abriu uma vaga de Professor de Teoria na Hochschule de Mannheim, eu me candidatei e ganhei o lugar.

Primeiro era pago por hora de aula, depois a Hochschule foi reformada e apareceu a vaga de Professor de Regência. Concorri e ganhei o lugar, onde fiquei quase até fins de 78 quando voltei para a Universidade de Brasília. (SANTORO, 1989, p. 25, F3/4)

2.1.6 Retorno à Brasília & pressões políticas: 1979-1989

O período de 1978 a 1989, foi marcado pelo retorno ao Brasil, pela continuidade de projetos precedentes, interrompidos pelo exílio, e pela produção musical densa, quase que uma síntese estética e estilística dos períodos anteriores. Claudio Santoro retornou à Universidade de Brasília devido a convites, fundou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, organizou o projeto de uma escola de música. Afastado um tempo da orquestra, retorna no meio da década para dar continuidade e estreitar suas três últimas sinfonias. Santoro faleceu fazendo música: no púlpito do maestro, sofreu um ataque cardíaco, estresse causado por perseguições e dificuldades no serviço administrativo, no dia 27 de março de 1989, em Brasília.

Brasília. 1978 a 1989: retorno à Brasília

Em meio a uma Alemanha dividida, enfrentando não só dificuldades financeiras e saúde, Santoro foi à Gênève ao encontro de Ney Salgado e posteriormente retorna ao Brasil. Em 1978, Claudio Santoro recebeu o convite do então reitor José Carlos de Azevedo para retornar à Universidade de Brasília para assumir a Chefia do Departamento de Artes. Também a cadeira do Curso de Composição e Regência. Em 1979, Santoro organizou a orquestra, que mais tarde se transformaria na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Retorna em 1984 à direção da orquestra até seu falecimento.

Desse período tem-se as obras *Concerto Grosso* (1980) para cordas, *Fantasia* (1980) para violino e orquestra, *9ª Sinfonia* (1982), *10ª Sinfonia* (1982), *Missa a 6 vozes* (1983), *11ª Sinfonia* (1984), o oratório *Os Estatutos do Homem* (1984), ópera *Alma* (1984), *Réquiem para JK* (1986), *Suíte Brasília para orquestra* (1986), *12ª Sinfonia* (1987), *13ª Sinfonia* (1988), *Sonata n°5* (1988) para piano solo, *Concerto* (1988), para Viola e Orquestra, *14ª Sinfonia* (1989), *Prelúdio n°29* (1989) para piano solo.

Sobre as informações pertinentes ao último período de sua vida, seu depoimento se refere a opiniões ou exposição de compromissos particulares, seus ou de sua família. Aqueles

identificados em sua entrevista, somente são encontradas referências a mudança da Alemanha e a qualidade de vida encontrada lá, como exemplo de ambiente para o desenvolvimento de seus filhos, comparando sobre a mudança no desenvolvimento artístico no retorno ao Brasil, visto que todos haviam parado suas atividades, o que foi um hiato no desenvolvimento de seus filhos, colocando em cheque até a continuidade na carreira artística de seu filho mais velho; também comenta afazeres e compromissos.

Um comentário pertinente é o retorno ao Brasil e a conscientização de que, mesmo com bons professores, a Universidade de Brasília não tinha de forma alguma o mesmo nível que havia apresentado em sua criação. Santoro também revelou uma ansiedade sobre a resolução do novo projeto da orquestra e da possibilidade de ter um conforto devido a uma vida tão sofrida, marcada por dificuldades, preconceitos ideológicos e perseguições políticas.

Em 78, quando o Azevedo me convidou para voltar para a Universidade de Brasília, eu tinha toda aquela ilusão da Universidade dos anos, de 64 / 65 e, aceitei pensando na continuidade de uma obra que tinha iniciado. Mas tive que admitir que muito coisa havia mudado, o espírito que havia em 64 não era o mesmo, apesar de ter bons professores. (SANTORO, 1989, p. 22-23, F3/4)

Esse período da Alemanha foi realmente ótimo para as crianças. Elas aproveitaram muito do ponto de vista cultural e mesmo na escola. Todos os três estudaram balé, piano. Sandro chegou a ganhar um prêmio num dos concursos. Raffaello tocou também um pouco de piano. Quando chegamos no Brasil, todos pararam suas atividades, inclusive o próprio Sandro que mais tarde recomeçou com o piano apesar de pensar que já não teria mais condições de ser um pianista. Hoje em dia ele está no Conservatório de Moscou. Giselinha continuou no balé, estive quase dois anos em Kiev se aperfeiçoando e tem dançado os primeiros papéis em balés que a Gisèle tem montado. Durante esse período na Alemanha Gisèle tinha duas Academias de Balé e dava sempre espetáculos em várias cidades da Alemanha, com grande sucesso. Foi uma boa experiência para ela como coreógrafa e agora ela se encontra num ponto mais alto. (SANTORO, 1989, p. 48-49)

Gisèle parte amanhã com o Sandro para Berlin Oriental onde ela ficará alguns dias assistindo as aulas de balé da Escola de Balé do Puttke eu sigo para Bruxelas para me encontrar com o Russel e o Delevine, depois vou para Hamburgo e encontrar com Marco Muller para planejarmos a nossa turnê aqui para levar os 11 Choros de Villa-Lobos, que também vamos fazer no Brasil. Estou preocupado porque o Governo de Brasília ainda não aprovou o nosso projeto de reorganização da Orquestra. Talvez eu vá ao Brasil uns dias antes inclusive já planejei partir no dia 21 para que no dia 22 eu já tenha como contatar o pessoal do Governo, o Leo, o Dr. Rui ou mesmo o Governador para perguntar porque ainda não foi aprovado pois, caso contrário, a

situação vai ficar muito difícil para a Orquestra, muito difícil para mim perante os músicos. Espero que tudo saia bem. Não é possível trabalhar tanto, lutar tanto para depois não se conseguir nada. (SANTORO, 1989, p. 59)

2.2 Obra para piano solo de Claudio Santoro: revisão de literatura

A obra solo para piano constitui-se de 43 itens de acordo com o catálogo realizado por Jeanette Alimonda e disponibilizado hoje no sítio oficial⁶ de Claudio Santoro⁷, mas ao compreender as obras isoladamente, C. Santoro compôs mais de 100 composições para piano solo e de certa forma, ocupa um preponderante espaço no conjunto total de suas obras. Além do que, a obra para piano solo é um meio imprescindível para tentar compreender as particularidades e idiosincrasias deste tão prolífico compositor já que a obra para este instrumento é a única que perpassa com veemência, diversidade e completude todos os grandes momentos estéticos, inclusive nos apresenta uma fase outrora desconhecida com prelúdios que revelam uma influência impressionista.

Os autores que já abordaram a obra completa para piano solo de Claudio Santoro foram Godoy (1994), Pimentel (2004), Maibrada (2007) e Vieira (2013).

A pesquisa de doutorado (D.M.A) pela Boston University de Monica Godoy, intitulada *Claudio Santoro: overview of his works and analysis of the fourth piano sonata* apresenta uma visão geral e descritiva da obra solo para piano, com elementos pontuais acerca de Santoro, como alguns relatos breves sobre sua biografia e a relação entre a discussão do modernismo de Mário de Andrade e a oposição do grupo Música Viva. Conclui com uma análise de caráter descritivo da Sonata IV. Vale destacar a lista⁸ disponibilizada, mas foi apresentada em forma de tabela com as seguintes categorias: “Ano de composição”, “Título” (da obra), “Duração”, “Edição disponível”, e “Observação”. Apesar de que a lista apresenta algumas obras classificadas de forma erroneamente no aspecto cronológico e está incompleta, foi a primeira vez que foi disponibilizado em pesquisa um catálogo sobre Claudio Santoro desde seu falecimento em 1989.

O trabalho de Beatriz Pimentel intitulado *The Piano Works of Claudio Santoro a Microcosm of his Musical Style*, tese de doutorado (D.M.A.) pela University of Houston,

⁶ www.claudiosantoro.art.br

⁷ O sítio anterior é dirigido e administrado pelo cravista e pianista Alessandro Santoro, filho do compositor.

⁸ Mônica informa na nota de rodapé da página 54 que as informações haviam sido conseguidas com Jeanette Alimonda em primeiro de junho de 1993.

demonstra um intervalo de 10 anos ao anterior, mas constitui um trabalho muito semelhante, tanto no aspecto da pontualidade de elementos na pesquisa (Biografia, Modernismo, Música Viva, Descrição Analítica das obras para piano solo), como no caráter descritivo das obras para piano. Da mesma forma que a primeira, também não chega a tratar toda a obra completa, mas obras escolhidas.

O trabalho de Heloísa Maibrada intitulado *Musical Integration: The stylistic Evolution of the Music of Claudio Santoro as Observed in his works for piano*. Doutorado pela University of Maryland, apresenta a “evolução estilística” na obra para piano solo, apesar de o título não apresentar essa definição.

Constitui-se o trabalho mais completo até então ao apresentar um panorama mais completo contextualmente e culturalmente, ao situar a história do piano no Brasil, ao utilizar literatura específica para analisar as obras dos períodos que utilizam a técnica dodecafônica, ao contextualizar as obras não somente sob o aspecto cultural, mas utilizar uma maior bibliografia, bem como dados do conjunto epistolar de Claudio Santoro e apresenta, em anexo, uma lista contendo o repertório atualizado, as edições já publicadas anteriormente bem como obras que não haviam sido publicadas até o momento e estavam em manuscrito.

Algo que vale a pena ressaltar é que nenhum dos trabalhos acima informou que duas obras de Claudio Santoro se encontravam perdidas: *O Trem* (1953).

O trabalho de Alice Vieira intitulado *Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea* um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano, tese Doutorado da USP utiliza o conceito de ateliê e apresenta importantes contribuições à pesquisa para a obra para piano ao compreender certas particularidades por meio do conjunto epistolar, mas também não responde a questões de idiosincrasias estilísticas e não oferece um olhar sobre a obra completa.

Outros trabalhos que abordaram a obra para piano solo, mas não pretenderam ser a obra completa tem-se Guimarães (1985), Chacon (1995), Tonini (1995), Kubota (1996), Nascimento (1998), Hartman (2001), Freire (2003), Gerber (2003), Carneiro (2004), Vieira (2006) e Larsen (2010). Os autores que abordam a obra de Claudio Santoro utilizados na revisão de literatura e que embasarão minha pesquisa será Heloísa Maibrada e Alice Vieira, referente a obra para piano solo; Sérgio Mendes, referente a obra como um todo; Carlos Kater & José Maria Neves, referente ao Grupo Música Viva.

O trabalho de Iracele Souza (2003) intitulado *Santoro: Uma História em Miniaturas - Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro* apresenta uma análise sobre todos os 34 prelúdios para piano solo e oferece como anexo as partituras

digitalizadas dos prelúdios, mas que não são uma edição, e fará parte de minha revisão de literatura. Sobre a obra de Claudio Santoro será utilizado Mendes (2009). O trabalho de Sérgio Nogueira Mendes (2009) intitulado “O percurso estilístico de Cláudio Santoro: Roteiros Divergentes e Conjunção Final” apresenta uma nova proposta de divisão periódica nas diferentes fases estilísticas: Serialismo Dodecafônico (1942-1946), a Transição (1946-1948), Nacionalismo (1949-1960), “Retorno ao Serialismo” (1961-1966), “Avant-Garde” (1966-1977) e Maturidade (1978-1989).

2.2.1 Período do Serialismo Dodecafônico - de 1939 a 1946

A primeira fase composicional de Claudio Santoro teve como princípio a utilização do serialismo dodecafônico, técnica sistematizada pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, período este orientado por Hans Joachim Koellreuter no que tange à sistematização da técnica, então professor de contraponto de Claudio Santoro. É desse período a criação do grupo Música Viva, oriundo de uma ação de proposta estética modernista, e que tinha em seus manifestos propostas e diretrizes artísticas para a produção de uma música contemporânea. As obras pertencentes a esse período são: *Invenções a duas vozes*⁹ (24/01/1942); *Sonata 1942*¹⁰(29/01/1942); *Pequena Toccata*¹¹ (1942); *Peças Para piano*¹² (1ª Série) (1943); *Sonata n°1*¹³(1945); *Peças para piano*¹⁴ (2ª Série) (1946); *Prelúdio n°1*¹⁵ (1ª Série) (1946); *Sonatina Infantil* (1946); *Prelúdio n°2*¹⁶ (1ª Série) (1946/1947).

Nesse período, o acesso aos livros foi dificultado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial, o que resultou numa particularização por parte dos jovens estudantes da época, numa proposta reacionária, tanto do contexto bélico, quanto da perspectiva de essência estética nacional. Nesse período, a formação de Claudio Santoro no conservatório do Distrito Federal

⁹ Composta na Fazenda Serra do Braço, em São Paulo. Edição Savart. número do Catálogo

¹⁰ Obra composta na fazenda Serra do Braço, em São Paulo. Edição Savart. Número do Catálogo

¹¹ Não é conhecido o local de composição. Edição Savart. Número do Catálogo

¹² Obra composta no estado do Rio de Janeiro. Edição Savart. Número do Catálogo

¹³ Não é conhecido o local de composição. Edição Savart. Número do Catálogo

¹⁴ Obra composta no Rio de Janeiro. Edição Savart. Número do Catálogo

¹⁵ Não é conhecido o local de composição. Edição Savart. Número do Catálogo

¹⁶ Não é conhecido o local de composição. Edição Savart. Número do Catálogo

já tinha sido finalizada e foi uma fase que tem como característica principal o lastro organizador da técnica dodecafônica, muito semelhantes às estruturas de tratamento e uso da série base ou original encontrados nos trabalhos, e também de um atonalismo mais livre, utilizado de forma espontânea. O rigor na construção de sua obra resultou num serialismo particular e de atonalismo livre.¹⁷

As mudanças oriundas do pensamento modernista e a questão de uma estética progressista e moderna, que refletisse a contemporaneidade de seu tempo, cuja substância ideológica veio, num segundo momento, uma constituição de uma estética de vanguarda, resultou em diversas transformações, aliadas a um pensamento filosófico, cujo caráter dessa constituição filosófica em relação à obra de arte para Claudio Santoro, foi oriundo da constante relação com J.H. Koellreutter, que o influenciou de forma pessoal e também no que tange à questão profissional e artística como docente quanto como personalidade na vida de Santoro.

O contato com Koellreutter resultou em profundas reações e conceitos estéticos no uso do dodecafonismo não só de Claudio Santoro, mas como outros compositores pertencentes ao grupo *Música Viva*¹⁸. A formação do grupo *Música Viva* refletiu um momento de nosso modernismo musical e, embora tenha tido fases distintas em sua constituição, mais especificamente três fases, com a adesão ideológica do materialismo dialético, encontradas na segunda fase e na terceira fase, a ideia do progresso já estava no cerne da ideologia moderna já identifica com clareza no Manifesto de 1944:

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende, mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. (...) A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.¹⁹

¹⁷ MENDES, Sérgio Nogueira. op. cit. pg 17

¹⁸ Ibidem. p. 23

¹⁹ MANIFESTO MUSICA VIVA, 1944

2.2.2 Período de transição estética (1946-1948)

Na segunda fase, constituindo-se um período de transição, é possível identificar a adesão de estruturas tradicionais como o tonalismo e o modalismo, mas constante ainda o uso da linguagem serial dodecafônica, que neste momento tornou-se mais ortodoxa em comparação com a fase inicial. As obras pertencentes a esse período são: *Sonatina* n.º1 (01/01/1948); *Prelúdio* n.º4 (1ª Série) (01/1948); *Sonata* n.º2 (03/1948); *Prelúdio* n.º3 (1ª Série) (10/06/1948); *Batucada* (26/06/1948); *Dança* (25/07/1950); *Prelúdio* n.º5 (1ª Série) (23/08/1950); *Miniaturas* (30/10/1950).

É nesse período que Claudio Santoro utiliza recursos de estilo, forma, e temática envoltos por uma por uma linguagem mais simples. Santoro dá início ao uso de elementos composicionais imbuídos de uma escrita tradicional, o que resulta em obras para piano com textura homofônica e harmonia dotada de dinamismo de ciclos cadenciais e muitas frases modulatórias. Porém, o compositor não abandona por completo o uso da técnica dodecafônica²⁰. A fase de Transição trouxe também as mudanças ideológicas, divergências estéticas e novas diretrizes políticas engendrando-se na música.

2.2.3. Período de estética nacionalista (1949-1960)

A terceira fase compreende o período nacionalista, influenciado pelo realismo-socialista do Congresso de Praga de 1948, e a adesão a uma linguagem mais popular e representa uma mudança drástica nas estruturas formais e estéticas com vínculo a uma linguagem tradicional, mas não menos idiossincrática que a anterior. As obras pertencentes a esse período são: *Dança Brasileira* 1 (05/1951); *Dança Brasileira* 2 (05/1951); *Peças Infantis* (1 a 9) (1951/1952); *Paulistanas* (1 a 7) (1953); *Frevo* (08/1953); *Toccata* (1ª Versão) (18/10/1954); *Sonata* n.º3 (1955); *Sonata* n.º4 (11/1957); *Prelúdios* 2ª Série – 1º Caderno (1 a 12) (1957 a 1963); *O trem* (1958); *Prelúdio “Tes yeux”* (20-05-1957); *Prelúdio “Toada”* (05/1957); *Prelúdio* (Lento) (12/1958); *Estudo* n.º1 – 03/1959; *Prelúdio* n.º14 – 23/04/1959; *Prelúdio* n.º15 – 25/04/1959; *Estudo* n.º2 – 05/03/1960.

²⁰ MENDES, Sérgio Nogueira. op. cit. p. 69

Aqui a utilização do tonalismo, modalismo, de ritmos folclóricos, abarcaram um costume de utilização de um léxico musical tradicional, mediante *símbolos* do que representa o Brasil ou a brasilidade²¹. A fase nacionalista, marcada pelo Congresso de Praga de 1948 e sua proposta ideológica, o rompimento com Koellreutter e novos materiais composicionais: modalismo, cromatismo, ostinatos, intercâmbio modal e tonal, polimodalidade, e o cromatismo polimodal.

2.2.4 Período de serialismo idiossincrático (1961-1967)

A quarta fase compreende o “Retorno ao Serialismo”. As obras para piano pertencentes a esse período são: *Prelúdios 2ª Série – 2º Caderno* (13 a 21) – 1963; *Prelúdio* – 08/02/1963 *Prelúdio* nº13 (ms. 16) – 1963; *Prelúdio* (Lento) (ms. 17) dedicado a Gisele Santoro – 08/02/1963; *Prelúdio* nº16 – 03/02/1963; *Prelúdio* nº17 – 13/02/1963; *Prelúdio* nº18 – 02/1963; *Prelúdio* nº19 – 30/08/1963; *Prelúdio* nº20 – 01/09/1963; *Prelúdio* nº21 – 01/09/1963; *Sonatina* nº2 – 03/01/1964 período em que Santoro apresenta um Serialismo distinto, não exemplificando o caráter realmente postulado de um retorno veemente, mas de um trabalho com o material semelhante ao realizado na primeira fase:

Por volta do início da década de sessenta, o percurso estilístico de Santoro seria tomado por um novo ciclo de transformações. Tanto a preocupação em dar livre curso à atualização estilística, quanto a descrença nas antigas convicções ideológicas nutridas durante o transcorrer da fase nacionalista, gradativamente, o trariam de volta à escrita dodecafônica da década de quarenta. (MENDES, 2009).

A fase do retorno ao serialismo investiga a mudança da estética nacional e um retorno particular e gradativo aos princípios seriais.

2.2.5 Período de Experimentação (1967-1977)

A Quinta fase, *Avant-Garde* (1966-1977) representa o período de experimentação e aleatoriedade e compreende a criação de *Intermitências I*, para piano solo, obra de caráter

²¹ Ibidem. p. 97

aleatório de preparação singela do piano com um papelão circular. Aqui Santoro terá possibilidades de desenvolvimento de música eletroacústica, desenvolvendo também trabalhos para o cinema.

É nesse período que Claudio Santoro permeia seu desenvolvimento musical na criação e organização de música experimental, aleatória e eletrônica. É desse período obras como *Intermitências I*, *Intermitências II* e o ciclo das *Mutationem*. É no desenvolvimento de uma linguagem representada pela vanguarda, que Santoro se distancia da música tradicional.²² A fase “Avant-Garde” apresenta as mudanças contrastantes em relação ao material sonoro com uma estética vanguardista, experimental, eletroacústico, aleatória, improvisação e o momento de renovação ideológica.

2.2.6 Período de Maturidade (1978-1989)

Após o exílio na Alemanha, a última fase denominada “Maturidade” compreende o retorno ao Brasil, tendo atuado como professor tanto como em Mannheim e Schrisheim, Claudio Santoro e a família retornam à Brasília, e desenvolve aqui até seu falecimento uma produção eclética, reunindo não somente os princípios de experimentação natural da primeira fase, mas a construção de um discurso musical envolvendo a maioria das técnicas abordadas nos outros períodos e a consolidação de uma linguagem particular, tendo características diversas.

O convite para retornar ao liceu na UnB, convite esse que abarcou a ascensão a chefia do Departamento, expressa o abandono da linguagem vanguardista, o que resulta numa reunião de todos os estilos e técnicas das fases precedentes, como o trabalho motivico, a complexidade de múltiplos centros tonais, politonalidade, estruturas rítmicas mais condensadas.²³ A fase da maturidade investiga as tendências ao ecletismo, uma conjunção final do discurso musical ao mesclar linguagens e propriedades musicais desenvolvidas anteriormente.

²² Ibidem. p. 169

²³ Ibidem. p. 213

2.3 A obra para piano solo: visão geral

De acordo com o catálogo de Jeanette Herzog Alimonda, a obra pode ser dividida cronologicamente e dividida pela periodização de Mendes (2009) em seis fases: Serialismo Dodecafônico, Período de transição, Nacionalismo, Retorno ao Serialismo, Avant-Garde, Maturidade.

A obra para piano solo de Claudio Santoro representa a inquietude, a acuidade formal e inventiva do uso de propriedades estéticas e idiomáticas, expressas na singularidade de um discurso musical dotado de diversidade em sua constituição norteadora, de princípios e sentido ou função social que essa música terá no mundo: momentos estéticos pulsantes, quase que como representados pelo ateliê, provido da ambiência do fazer-musical com os grupos defensores ou representantes de uma ideologia estética, e do artesão que domina a arte do fazer em sua forma e conteúdo, mas está aberto a possibilidades da vontade do gênio criativo.

A obra para piano constitui-se como fonte documental de caráter plenamente essencial e imperioso para uma compreensão profícua e abrangente de sua *idiosincrasia* de estilo e a de todo seu desenvolvimento como compositor e suas influências estético-idiomáticas, pois o discurso musical na obra para piano perpassa todos os momentos estéticos-composicionais²⁴ de sua vida e exemplificam de forma direta, a riqueza, a genialidade, a criatividade, caráter experimental e particular em seu discurso musical.

Dotado de mais de 100 obras feitas para esse instrumento, Claudio Santoro utilizou o piano em outras formações mais complexas: compôs cerca de 3 (três) concertos para piano solo; Junto a Vinícius de Moraes, compôs uma das mais belas e líricas canções do repertório nacional “As Canções de Amor” para voz e piano; obras de câmara com diversas instrumentações inclusive obras aleatórias para piano e orquestra como a série das *Mutationem* I, II & III, e obras eletroacústicas e obra com fita magnética.

A introdução ao piano deu-se dentro de seu lar, com a influência de sua mãe, que o acompanhava ao violino nos estudos ou recitais particulares, mesmo sendo esta uma pianista amadora. Era também uma pintora dotada de plena serenidade e sensibilidade, qualidades essas expressas em seus quadros, exercendo posteriormente uma paixão profunda em Santoro por essa arte, que o dividia tão quanto o fazer da arte musical. Mais tarde, a influência de grandes

²⁴ Período de influências impressionistas (1938-1940); Período do Serialismo Dodecafônico (1940-1946); Período de Transição (1948-1950)

pianistas como Ney Salgado, Arnaldo Estrella, Heitor Alimonda, Anna Stella Schic, Nelson Freire entre outros, exerceram profunda inspiração para a criação de músicas que expressassem o talento e a particularidade de cada pianista

Algo que vale apenas ser ressaltado é que Santoro teve sua formação inicial no violino, mas sua escrita pianística é idiomática à *geometria* do instrumento, mas que não deixa ser menos difícil. Muitas obras requerem um tratamento mais cuidadoso pelo intérprete, em direção à investigação sonora, interpretação e consciência técnica.

Apesar de não ter tido acesso a um piano particular na vida adulta, antes da década de 1970 na Alemanha, o piano tornou-se um meio para compor e improvisar melodias de um lirismo particular e que marcaram a expressão idiomática característica de Santoro, expressos nos *Prelúdios* e nas *Paulistanas*, incluindo especialmente as progressões harmônicas, suas linhas melódicas sensíveis e os padrões rítmicos peculiares, decorrentes de sua pesquisa de música folclórica.

As sonatas para piano revelam a influência de sua consciência de instrumentação e orquestração, expressas no caráter polifônico, na densidade e na textura apresentadas no discurso musical e no caráter temático, ora, algumas vezes semelhante, à constituição fraseológica de algumas de suas sinfonias; também exemplificam a consciência criadora de uma idiomática de cores sonoras. E o uso das Sonatas revela uma característica essencial em sua música: ao se aproximar da escrita para piano de Cláudio Santoro, é útil olhar não só em seus períodos estéticos específicos, mas também investigar os gêneros que ele utilizou com maior frequência. Eles evidenciam as propostas estéticas e revelam como o compositor empreendeu sua perspectiva de forma e estrutura musical.

O uso da forma sonata era uma segunda natureza para Santoro. Ele é, sem dúvida, um dos compositores brasileiros que mais utilizaram essa forma e mais utilizaram as possibilidades de criação mediante essa estrutura composicional. O repertório de sonatas para piano solo compreendem 6 (seis) Sonatas, duas Sonatinas, e uma Sonatina infantil. Ao todo, Claudio Santoro compôs 42 (quarenta e dois) prelúdios escritos desde 1938²⁵ à 1989. O último prelúdio foi feito já no ano de 1989, poucos meses antes de sua morte, e certos tipos de obras foram favorecidos especificamente durante certos períodos de sua vida, enquanto outros foram evitados.

²⁵ Prelúdios recentemente encontrados pertencentes a fase de influências impressionistas

2.3.1 As Sonatas: *Sonatas 1942, I, II, III, IV e V*

As Sonatas para piano compreendem uma vasta riqueza na exemplificação, constituição estética e da idiomática de Claudio Santoro, visto que, assim como os prelúdios, elas são o único grupo de obras que perpassam todas os períodos composicionais da vida do compositor. Ao todo são 6 (seis) sonatas para piano solo: *Sonata 1942* (1942), *Sonata n°1* (1945), *Sonata n°2* (1948), *Sonata n°3* (1955), *Sonata n°4* (1957) e a *Sonata n°5* (1988). O que é característico em suas Sonatas é que todas foram compostas em três movimentos. As primeiras Sonatas, a *Sonata 1942* e a *Sonata n°1* foram compostas ainda no início de sua carreira e ambas as formas orientadas pelo serialismo dodecafônico.

A *Sonata 1942*, que será analisada em profundidade mais adiante, possui três movimentos *Lento - Alegre brincando e Gracioso - Muito Lento*. Escrita com a técnica dodecafônica, Claudio Santoro apresenta a utilização de várias particularidades da Série, o que mostra que ele teve acesso a um ensino sistemático do dodecafonismo, mas que utiliza de forma muito particular e pessoal no desenvolvimento do material musical. É dotada de contraste imbuído nas variações de sinais articulação, de métrica, intensidade, de uma linguagem moderna para a época. Da mesma forma, a *Sonata n°1* também foi escrita com a técnica serial dodecafônica e marca a mudança no uso da série, que se torna mais regular e simétrico, do que apresentado na obra anterior, inclusive na questão do contraste apresentado no caráter de cada movimento.

A *Sonata n°2* (1948) possui os movimentos *Allegro - Lento (Expressivo) - Allegro Vivo* e pertence ao período de transição (1946 a 1948), tem como principal influência a docência de Nadia Boulanger e a mudança de concepção estética e estilística acerca da idiomática musical, mas ainda pode-se encontrar a influência da música serial e o tratamento do contraste ainda dentro das estéticas modernistas. O abandono progressivo do serialismo e a busca por uma linguagem mais próxima da sociedade marcam esse período.

A *Sonata n°3* (1955) está contida no período de escrita influenciada pela pesquisa folclórica e nacional e possui três andamentos *Allegro Enérgico - Adagio Expressivo - Moderato* e é dotada de ritmos característico do idiomático folclórico e cultural.

A *Sonata n°4* (1957) tem como subtítulo o nome “Fantasia” e também é dotada de ritmos particulares de nossa cultura, e possui os andamentos *Allegro deciso - Andante - Allegro molto*. Essa sonata tem particularidades de sua escrita sinfônica, no que tange ao tratamento temático e ao caráter sonoro de cada um deles. Em suma, ambas as obras foram escritas durante sua terceira fase composicional, o período nacionalista, e são permeadas de referências a ritmos

nacionais ou folclóricos. Elas podem ser consideradas exemplos de seu desenvolvimento na idiomática nacionalista durante esse período.

A *Sonata n°5* (1988) é uma das últimas obras de Claudio Santoro e marca um período de pleno estresse e sofrimento pela perseguição política no Brasil e seu retorno definitivo do exílio, e representa uma síntese de grandes influências e técnicas composicionais desenvolvidas ao longo de sua vida.

No que tange à construção forma, Santoro teve como preponderância a forma Binária e Rondó, estruturas essas trabalhadas de forma idiossincrática e que são compreendidas muitas vezes na análise mais profunda. O contraste, seja temático, na intensidade, na métrica, nas texturas e na característica de seus temas aliados a apropriação do contraponto, as mudanças de expressividade e andamento, são permeados em todas as suas sonatas, independente de qual paradigma estético guiava suas composições, o que pode ser compreendido como uma acuidade composicional na transformação do material temática de forma constante, não sendo óbvio algumas vezes sua rerepresentação.

2.3.2 Prelúdios

Os Prelúdios para piano solo representam o lirismo peculiar na obra de Santoro. Esta qualidade é particularmente evidenciada em suas obras de formato fugaz, pequenos, de fácil audição e deleite ao ouvinte pela singela e tocante construção harmônica e melódica, evidenciando também uma clara influência da bossa nova. Incluem-se nesta categoria os 42 prelúdios de Santoro, que foram escritos entre 1938-1989, e contém elementos estéticos e idiomáticos de quase todos os estilos musicais, que ele adotou ao longo de sua trajetória como compositor. A maior parte destas obras apresenta uma forma livre, quase improvisada, com forma binária ou ternária em sua maioria.

Entre os anos de 1964 a 1982, Santoro não compôs nenhum prelúdio ou obra de caráter nacionalista. De 1966 a 1978 Santoro tornou-se cada vez mais envolvido com uma linguagem experimental, dedicou a maior parte de seu foco composicional à indeterminação e composição eletroacústica. Seu retorno à composição de prelúdios foi em 1983 e apresentou algumas mudanças notáveis em sua linguagem musical. As alterações exemplificaram os desenvolvimentos em seu estilo musical, especialmente no que diz respeito ao som e timbre. O caderno *Prelúdios - 1ª Série* constituem-se de 5 (cinco) prelúdios escritos no início de sua

carreira como compositor, dos quais os três primeiros pertencem ao período orientado pelo serialismo dodecafônico, marcado pelo contraste, pela irregularidade métrica, pela assimetria fraseológica; os dois prelúdios restantes desse caderno pertencem à fase de transição, e mostra uma aproximação não só de uma escrita neoclássica, mas de influências da música brasileira (sertão). Possuem uma acuidade dramática para obras tão fugazes.

Os Prelúdios da Segunda Série, Primeiro Caderno (1957-1963) são dotados de um lirismo particular, de uma acuidade inventiva no desenho melódico e na harmonia nada óbvia que, em sua maioria, elencava uma atmosfera ora dramática, ora passional, e que era apresentada com um caráter de canção.

O Prelúdios da Segunda Série, 2º Caderno marcam o retorno de Santoro ao serialismo idiossincrático, o qual apresenta inclusive uma idiomática muito particular, no que tange ao uso de harmonia e serialismo, e/ou argumentos de notas com um contexto serial. Os outros grupos de prelúdios restantes possuem uma influência da música impressionista, inclusive, de caráter etéreo e outros de uma idiomática brasileira.

2.3.3 Obras em Série ou em Conjunto

A obras *Invenções a 2 duas vozes* (1942), *Peças para piano - 1ª Série* (1943) e *Peças para piano 2ª Série* (1946) representam obras escritas durante o início de sua carreira, pertencentes à influência de H.J. Koellreutter e o uso da técnica serial dodecafônica, e refletem não somente o estilo do compositor, mas a forma particular com que ele abordava o serialismo, constituindo obras imprescindíveis para se compreender essa fase. As invenções a duas vozes, obras que serão analisadas mais profundamente à frente, representam quatro invenções construídas sob a influência da série dodecafônica disposta na forma de entrada sucessiva de temas ou sujeitos musicais. Devido a inventividade do compositor, resultou numa união entre a escrita dodecafônica e as relações imitativas da *inventio*, mas dotado de contraste e vários recursos de sonoridade.

A *Pequena Toccata* (1942) também possui escrita serial dodecafônica e é semelhante ao tratamento do conteúdo musical desta primeira fase. Já a série *Peças para piano* (1943 e 1946) demonstra um uso mais livre e particular do serialismo. Em um segundo momento, obras de caráter nacionalista possuem a acuidade idiomática de um estilo nacional, onde duas das

primeiras obras, nesta categoria, foram escritas durante a sua transição para uma linguagem nacionalista.

3 METODOLOGIA: TEORIA DOS *TOPOI* MUSICAIS

3.1 Descrição

A análise dos *topoi* ou análise de tópicos pode elencar uma relação mais profunda entre os mecanismos de uma composição e sua expressividade. A forma como o compositor produz expressividade e efeito de sentido em sua música é compreendida de uma forma mais complexa. O objeto de análise, ou seja, a própria música, não é somente vista em si e para si, como fato isolado da própria realidade. Ela permite elucubrar possíveis caminhos complexos ou teias de complexidade que desvelam conhecimentos sobre si mesma. Essa possibilidade de uma hermenêutica complexa, que revela um emaranhado de significados, é a função da teoria dos *topoi* musicais nesta presente pesquisa.

Devido a uma questão primária, a Teoria dos *topoi* ainda está caminhando a passos lentos no que diz respeito aos compositores contemporâneos. Isso me levou a considerar dois aspectos principais: uma hermenêutica de superfície e uma hermenêutica de profundidade. Essa divisão se faz necessária devido à riqueza e diversidade no discurso musical de Claudio Santoro, ao longo de sua vida. O *estilo moderno* em Santoro, pelo menos em sua obra para piano, dar-se pelo desenvolvimento junto à técnica dodecafônica e a idiomática serialista, a atonalidade e mesclas de politonalismo e policromatismo. Aqui se entende o estilo moderno, como a própria capacidade organizacional mais rebuscada e trabalhada no sentido da técnica e do labor musical, o qual será compreendido ao longo de sua obra não somente em seus períodos de composição serial dodecafônica de 1942 a 1946.

Em Santoro, formas europeias como as Sonatas e a Balada, Fantasia, entre outras, vê-se claramente a acuidade de desenvolvimento do material e uma consciência criadora e transformadora. As obras que mais representam esse *topoi* são as Sonatas. Em Santoro, as Sonatas são obras de pura criação musical, ora simétrica ora assimétrica.

Alguns prelúdios também vão conter elementos do estilo moderno como os da primeira série e alguns do 2º Caderno da 2ª Série, mas prepondera aqui um estilo folclórico e nacionalista, um estilo de proximidade de idiomáticas do povo brasileiro, imperando o que denomino aqui de *topoi* afro-brasileiros: o choro, o lundu, baião. Também pode-se encontrar a influência de uma figura do interior do Brasil, um tópos *sertanejo* ou *caipira*. E alguns até de música nordestina.

A questão é compreender a substância musical e, ao meu ver, comparar com o depoimento do próprio compositor em sua entrevista intitulada “Contando minha vida”. Aqui, a análise é feita a partir da música e do depoimento do próprio compositor. Infelizmente, não há nessa entrevista nenhum depoimento se o compositor tinha a consciência de propriedades significantes, mas de fato, ela está em toda sua obra. Por hora, pode-se afirmar que a partir da análise da obra para piano solo do compositor, a compreensão dos *topoi* exige uma apreensão hermenêutica dual: essa visão mais abrangente permite ver claramente topos afro-brasileiros e brasileiros.

O estudo da expressividade e significação musical em Claudio Santoro se constitui como um trabalho inédito. Ele pode revelar como o compositor gera efeito de sentido e retoricidade em sua composição por meio da teoria dos *topoi*, teoria que vem sendo utilizada para evidenciar os detalhes de persuasão entre o compositor e o ouvinte, e feito contribuições sem precedentes para o estudo da música como discurso.

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

3.2 *Scientia bene discendi*

A palavra *topos*²⁶ pode ser encontrada nas obras antigas de Protágoras, Górgias e Isócrates²⁷. A primeira referência que se tem conhecimento de uma definição completa e uma utilização metodológica da palavra *topos* é na Retórica²⁸ de Aristóteles, filósofo grego que a introduziu no conceito da habilidade de construção da lógica-argumentativa e da acuidade dos

²⁶ A palavra *topos* também pode ser traduzida como lugar ou localização e, de alguma forma específica, pode significar um local físico particular, onde eram guardados os rolos específicos para um determinado tema, e também pode ter se derivado de um método de memorização chamado “Método dos Loci”, um método de memorização de grandes quantidades de nomes ou listas, realizada principalmente pela capacidade associativa e correlação à vários lugares reais como residências, prédios, caminhos, que quando utilizados para lembrança física, ao percorrer o mesmo trajeto, se manifestaria a recordação dos itens memorizados associados.

²⁷ RAPP, Christof. Stanford Encyclopedia of Philosophy. In *Verbete Aristotle's Rhetoric*

²⁸ ARISTÓTELES. Retórica. Trad: Edison Bini. 1ª Ed. Bauru (SP): Edipro. 2011

esquemas ou elementos argumentativos, ao apresentar um avanço significativo dos estudos de persuasão, constituindo-se como um sistema de estruturas da lógica do discurso argumentativo, por meio da persuasão e da construção de provas discursivas.

A palavra *topos* (τόπος) singular, e *topoi* (τόποι) no plural, provém do grego e significa literalmente "lugar" e possui sua tradução em latim com *locus*, no singular, e *loci*, no plural. Os *loci-communes* eram lugares-comuns, estabelecidos e de conhecimento mútuo entre o interlocutor e ouvinte, funcionavam como um recurso de silogismo retórico ou dialético para produzir sentido e persuasão no discurso provido pelo orador. Seu uso é encontrado tanto na Retórica Aristotélica quanto no quinto livro do *Órganon*²⁹, *Tópicos*, sendo tratado de forma mais heterogênea e definitiva naquele, do que neste.

Na Retórica, os recursos ao orador são apresentados por meio de figuras e estruturas categóricas e lógicas para persuadir o ouvinte, como os entimemas, que objetivam a eloquência no ouvinte por meio da dedução. A capacidade de inferência possui uma lógica que, nesse caso, surge sem a explicação objetiva, constitui-se uma propriedade da argumentação, no que tange à referencialidade a partir daquilo que é comum entre o orador e o ouvinte: aqui a lógica do sentido está implícita na acuidade persuasiva. A elaboração do discurso é parte preponderante para persuadir o ouvinte e pode ser constituída dos seguintes momentos:

Na elaboração do discurso, o orador divide a Retórica em quatro fases: invenção (*heurésis*), disposição (*táxis*), elocução (*lexis*) e ação (*hypocrisis*). A invenção é a etapa inicial, fase em que o orador escolhe o tema e busca os argumentos adequados para a sustentação do seu discurso. A disposição corresponde à etapa em que o orador procura organizar a estrutura do seu discurso, a fim de alcançar o seu objetivo, ou seja, persuadir o seu interlocutor. Já a elocução é a fase em que o orador imprime seu próprio estilo, a partir da construção linguística do discurso. E, a última etapa pela qual passa o orador, ou seja, a ação, é a fase em que o discurso é colocado em prática e conta com o auxílio de recursos linguísticos (semânticos e sintáticos) e extralinguísticos (gestos, entonação, ritmo, etc.) para alcançar o efeito desejado sobre o interlocutor. (SENA; FIGUEIREDO, 2013)

Na etapa da *inventio*, ou seja, a heurística, o orador poderá se utilizar de um dado *topos* ou vários *topoi*, lugares referenciais, que dão forma e substância àquilo que pretende comunicar. Aristóteles distingue os *topoi* em duas categorias principais: os *topoi* gerais ou comuns, encontrados no segundo livro da Arte Retórica, que produzem sentido de forma mais geral, não se restringindo a uma espécie ou gênero e se constituem em menor número; os *topoi* específicos,

²⁹ ARISTÓTELES. *Órganon*. Trad.: Edson Bini. Bauru (SP): Edipro. 2005.

encontrados no primeiro livro da Retórica, se referem a coisas ou gêneros específicos, como a física, ao direito, à política:

(1358a10)

Chamo, com efeito, de silogismos dialéticos e de silogismos retóricos aqueles em relação aos quais dizemos que existem *topoi* (lugares). Os lugares-comuns aplicam-se indiferentemente às questões de direito, de física, de política e de muitas outras matérias de espécies distintas. Tome-se, por exemplo, o lugar-comum que diz respeito ao "mais ou menos". É igualmente fácil neste caso um silogismo ou entimemas sobre quais daqueles que são, todavia, assuntos essencialmente desconexos: questões de direito, de física, ou qualquer outra questão. Chamo, diferentemente, de entimemas particulares todos aqueles que são extraídos de premissas particulares de cada espécie e de cada gênero. Assim, na física há premissas das quais não se pode deduzir qualquer entimema ou silogismo relativos à moral, ao passo que no domínio desta há premissas que não se aplicarão à física. Esse mesmo princípio aplica-se a todos os outros assuntos. Os lugares-comuns, por não pertencerem a nenhum objeto determinado, não concorrerão para o nosso entendimento em nenhum gênero. Por outro lado, quanto melhor for a seleção que fizermos das premissas adequadas a lugares-comuns especiais, mais nos aproximaremos, inconscientemente, do estabelecimento de uma ciência distinta da dialética e da retórica. Pode-se conseguir formular os princípios necessários, porém nossa ciência não será mais a dialética ou a retórica, mas a ciência à qual os princípios assim descobertos dizem respeito. A maioria dos entimemas são extraídos de espécies próprias e particulares; os que provêm dos lugares-comum são em menor número. Como fizemos nos Tópicos, devemos distinguir aqui, ao lidar com os entimemas, as espécies e os lugares-comuns dos quais devem ser extraídos. Ora, chamo de espécies as premissas particulares a cada gênero, enquanto os lugares aplicam-se igualmente a todos os gêneros. (ARISTÓTELES, 2011, p. 51-52)

Os *topoi* específicos ou particulares, também denominados *idiai protaseis*, *eidê*, *idioi topoi* diferem-se dos lugares-comuns, pois se referem a diferentes espécies de retórica, e são específicos a determinados gêneros como o deliberativo; outros, o cerimonial e outros voltados para o discurso jurídico. Enquanto ele está inclinado a denominar o *topoi* original e comum simplesmente de “*topoi*”. E estes são entrados no capítulo II.23 e 24, totalizando 28 lugares-comuns de caráter geral:

“Um outro lugar-comum é o obtido da desinências fortuitas que apresentam semelhança. É preciso que duas palavras derivadas de uma raiz idêntica possam admitir ou não admitir o mesmo atributo (...) o *justo* nem sempre significa o *benéfico*, pois se assim fosse justamente (*dikaïos*) significaria sempre *beneficamente*, enquanto agora não é desejável ser *justamente*

executado. (...) Um outro lugar-comum é obtido das ideias correlativas. Por exemplo, se é verdadeiro que alguém proporcionou para uma pessoa um tratamento digno ou justo, havendo idêntica relação entre ter ordenado e ter obedecido. (...)”

No livro *Lógica* ou *Órganon*, Aristóteles apresenta uma maneira mais abrangente de *topoi* em seu segundo livro de *Tópicos* e busca apresentar um possível método que lide com argumentos ou posicionamentos argumentativos de caráter geral e que possam ser utilizados independente de sua categoria:

O propósito deste trabalho é descobrir um método que nos capacite a raciocinar, a partir de opiniões de aceitação geral, acerca de qualquer problema que se apresente diante de nós e nos habilite, na sustentação de um argumento, a nos esquivar da enunciação de qualquer coisa que nos contrarie. Devemos, portanto, começar por dizer o que é silogismo e quais tipos dele existem, para possibilitar que o silogismo dialético seja apreendido, já que é a busca deste que empreendemos no presente tratado. (ARISTÓTELES, p. 373).

Os mesmos *topoi* também tinham um caráter didático, para transmitir aos seus alunos estratégias de como vencer os debates dialéticos em sua época:

O [livro] *Tópicos* contém um método que Aristóteles designou nos primeiros anos de sua carreira (por volta de 360 - 360 d.C) para capacitar os alunos para participarem de debates dialéticos. Um debate dialético era um tipo de jogo-competição disputado e provavelmente institucionalizado na Academia fundada por Platão. A disputa envolveu dois competidores interpretando os papéis de questionador (ὁ ἐρωτῶν) e aquele que responde (ὁ αποκρινόμενος) qual arguiria sobre um problema (τὸ πρόβλημα) da forma ‘É P o caso, ou não’ (πότερον[...] ἢ οὐ;) onde P busca por uma proposição.³⁰ (RUBINELLI, 2013, p. 3 - tradução nossa)

O conceito de *topos*, apesar de existir um consenso sobre sua origem e do significado de sua terminologia, quando abordada em música, ao ser apresentado como um *loci-commune* significativo, é deveras imprescindível ressaltar que o conceito de *topos* não foi interpretado da mesma forma por diversos autores, no que tange ao estudo filosófico. A autora Sara Rubinelli em seu livro *Ars Topica* identifica e tece uma crítica sobre a não homogeneidade do conceito de *Topos* ao longo do tempo, devido às qualidades funcionais que emanavam nas especificidades de um discurso ou pela sua própria substância característica:

³⁰ Tradução nossa: The *Topics* contain a method that Aristotle designed in the first years of his career (about 360–350 BC) to enable students to engage in dialectical debates. A dialectical debate was a kind of game-competition played out and probably institutionalized in the Academy founded by Plato. It involved two disputants performing the roles of questioner (ὁ ἐρωτῶν) and respondent (ὁ αποκρινόμενος) who would argue over a problem (τὸ πρόβλημα) of the form ‘Is P the case, or not’ (πότερον [...] ἢ οὐ;) where P stands for a proposition.

Na tentativa de esclarecer a essência de um topos, examinando a sua função, várias definições foram dadas. Muitas dessas definições avaliam que um topos tem um conceito estático. Assim, por exemplo, foi dito ser um topos "ponto de vista" (Hambruch 1904), ou uma "lei não-analítica" (Bochenski, 1951; De Pater 1965) ou um 'axioma' (Ebbesen, 1981). Contrariamente a estas representações, acredito que o topos refere-se a um conceito dinâmico e pragmático. Nesta área, a etimologia pode ajudar a compensar o silêncio de Aristóteles sobre a definição de um topos. Ritoók (1975, 112) observa que topos no século IV aC foi usada na terminologia militar para indicar «einen Ort von aus dem man eine bestimmte Macht entfalten, eine Wirksamkeit entwickeln kann». Ao considerar os topoi em seu contexto, parece plausível sugerir que o uso dialético e, como veremos, o uso retórico de topos derivados como uma metáfora de seu uso militar. Na verdade, o topoi são, em termos de gênero, as estratégias de argumentação para ganhar um patamar superior e produzir discursos de sucesso. Estou ciente de que apenas ao caracterizar um topos como uma estratégia de argumentação não apresenta qualquer nova luz sobre a questão. Isso topoi são estratégias de argumentação já está descrito em outros lugares na literatura. No entanto, quando entrar em detalhes do que tipos de estratégias de argumentação que eles representam - o que é a sua *differentia* quando comparado com outras estratégias de argumentação - as coisas se tornam mais complicadas. Há tentativas de definir um topos como uma "linha de argumentação" ou como um "princípio para a solução de problemas do gênero, definição, propriedade e acidente", ou como uma "investigação-instrução" (De Pater 1965; Stump 1988), ou como um "princípio de inferência externa (Primavesi, 1996), ou como" uma espécie de proposição e princípio "(Slomkowski 1997). Estas são todas as características que realmente se aplicam ao conceito; no entanto, eles não fazem justiça à estrutura interna de um topos.³¹(RUBINELLI, 2013, p. 13 - tradução nossa)

Após Aristóteles, tem-se a inferência de que seu aluno *Theophrastus* tenha desenvolvido alguns entimemas hipotéticos na forma lógica. Posteriormente, por um período de mais ou menos 300 anos após Aristóteles, foi Cícero (*De Oratoria* II 86–88, 351–360) (*Auctor ad Herennium* III 16–24, 29–40) quem trabalhou o conceito de *locus* e os elementos

³¹*ibid.* p. 13

argumentativos em Roma. Outro autor que abordou a teoria Tópica foi Quintiliano (*Institutio* XI 2, 11–33).

3.3 A Teoria dos Topos Musical

A Teoria dos *Topoi* foi aplicada pela primeira vez à música por Leonard Ratner, ao identificá-las como *estilos*, *tipos* ou *gestos* na música europeia do século XVIII; pode ser compreendida como um meio de análise hermenêutica complexa e intertextual entre as relações de lugares comuns referenciais, expressos num conjunto de léxico musical, sua propriedade de compreensão por parte do ouvinte, e a formação deste significado estabelecido por um *nexus* social, ao longo do tempo, e pertencente a uma determinada época.

Essa análise aborda fatores extramusicais como o contexto sócio histórico e, inclusive, a produção de sentido mediante uma acuidade persuasiva no atendimento de expectativas para persuadir o ouvinte. Estes lugares-comuns é que darão embasamento ao desenvolvimento da Teoria Tópica trazida à música por Leonard Ratner, e o desenvolvimento de estruturas contidas na música, mas que transcendem o léxico musical, estabelecendo uma relação direta com a sociedade, com o contexto cultural, político e ideológico.

3.3.1 A Teoria dos Topos Musical: 1ª Geração de Teóricos

Nicholas McKay (2007) divide e apresenta os 5 principais teóricos que abordaram a teoria Tópica e lhe deram forma e metodologia analítica, podem ser divididos em duas gerações: Primeira Geração, constituída por Leonard Ratner e seus alunos Wye J. Allanbrook e Kofi Agàwu; a Segunda Geração, constituída por Robert Hatten e Raymond Monelle.

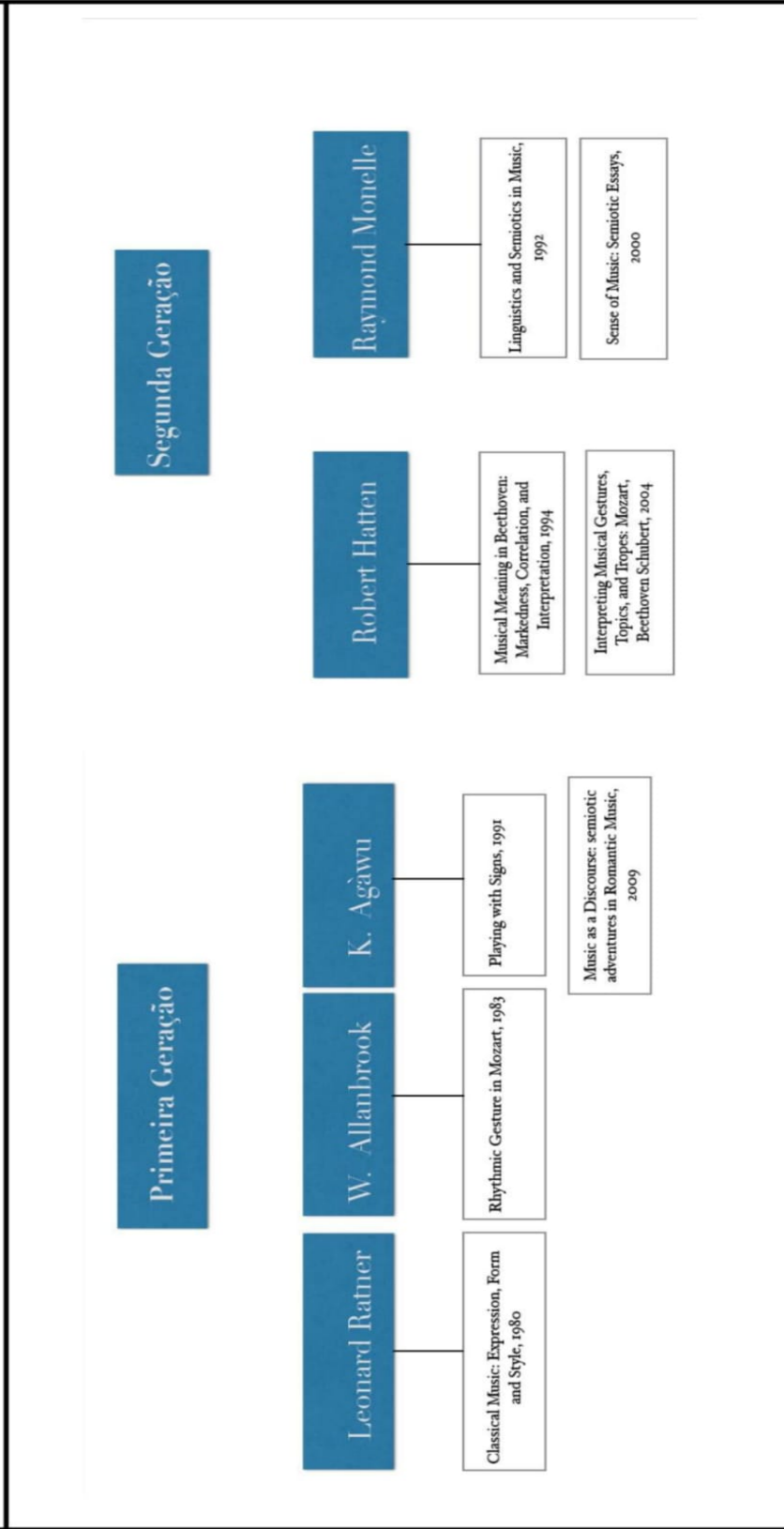
No caso da aplicação da teoria tópica na música Latino-Americana, destacam-se Melanie Plesch, com a busca de topoi na música argentina, Diósnió Machado Neto com aplicação da Teoria dos *Topoi* na música do século XVIII no Brasil, e Acácio Tadeu Piedade com a aplicação da teoria tópica à música brasileira popular e, recentemente, na música erudita. Carlos Couto foi o primeiro a apresentar o conceito de Tópica Estética, que reside na inter-relação complexa dos quatro significados de tópica.

O primeiro pesquisador a trazer a teoria tópica como meio de análise para compreensão do discurso musical foi o professor Leonard Ratner de Stanford, em seu livro *Classic Music: Expression, Form and Style*, e define-a como “figuras características – temas para o discurso musical”:

A partir do seu contato com a adoração, a poesia, o drama, o entretenimento, a dança, a cerimônia, o militar, a caça, e a vida das classes mais baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu um *thesaurus* de figuras características, quais formaram um rico legado para os compositores clássicos. Algumas destas figuras foram associadas com vários sentimentos e afetos; outras tiveram um sabor pitoresco. Elas são designadas aqui como tópicas - temas para o discurso musical. As tópicas aparecem como peças completamente elaboradas, i.e., tipos, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, i.e., estilos. A distinção entre tipos e estilos é flexível; os minuetos e as marchas representam tipos completos de composição, mas também fornecem estilos para outras peças. (RATNER, 1980, p.9 - tradução nossa)

Leonard Ratner informa sobre o surgimento de um *thesaurus* de figuras características na Europa do século XVIII, a partir de um contexto complexo entre suas idiossincrasias sociais, políticas e artísticas, que inspiraram os compositores dessa época a utilizarem diversas qualidades de expressão, ao estabelecer sua significância no discurso musical. Define *topics* ou tópica como "temas para o discurso musical." Diante de diversas figuras, sejam retóricas, pictóricas ou envoltas pelo afeto daquele que se sensibiliza pela obra, Ratner apresenta e divide as tópicas em "tipos", "estilos", "pictorialismo" / "*word-painting*".

QUADRO DA TEORIA DO TOPOS MUSICAL. 1ª E 2ª GERAÇÃO DE AUTORES



Quadro 01 - Quadro da Teoria do *Topos* Musical. 1ª e 2ª Geração de Autores

Os *tipos* são obras completas, onde a mesma como um todo é uma tópica. Já os *estilos* representam figuras ou estruturas musicais, permeadas de um código lexical próprio e características principais, que as denominam dentro de uma obra e as fazem serem reconhecidas. Os tipos são divididos em danças, tais como os *minuets*, *passepieds*, *sarabande*, as valsas, os *ländler*, *allemandes*, os *schleifers*, as *swaibian allemandes*, as *polonaises*, a *contradanse*, a *bourrée*, a *gavotte* e a giga. Os estilos são apresentados e divididos em militar ou caça, cantante, brilhante, abertura francesa, *musette* ou pastoral, música turca, tempestade e ímpeto, sensibilidade, estrito ou aprendido, galante ou livre; aqueles referentes ao sobrenatural tem-se a fantasia, ombra. O pictorialismo e o word-painting representam a utilização de significados, quase icônicos, e sua representação na música instrumental e falada.

Devido à estrutura social da corte, a necessidade de etiqueta e a formalidade contida nas festas com as personalidades ali contidas. Ratner relata que toda essa estrutura social era refletida nas danças.

LISTA DE TÓPICOS DE LEONARD RATNER				
TIPOS		ESTILOS		PICTORIALISMO
Danças	Marcha			
Minuetos	O minueto tem em seu cerne uma associação com o mundo formal da corte, constituindo-se como um das danças mais aceitas nos salões da nobreza, devido ao caráter nobre e vivo	A marcha tem ambos os sentidos de dança, quando visto na corte europeia, o como música de cerimônia, estabelecida em eventos mais formais da corte no século XVIII.	Militar ou Caça	A música militar e de caça eram familiar através do século XVIII. Casas nobres tiveram suas próprias guardas da corte, desfilando a fanfara de trompetes acompanhada pela "tattoo" de tambores.
Passepied e Sarabande	Danças relacionadas ao minueto incluíam o passepied, descrito em <i>Éléments de musique</i> , de Jean le Rond d'Alembert's, de 1766		O estilo Cantante	O termo indica música no veio lírico, com um tempo moderado e uma linha melódica atuando relativamente com notas lentas e com uma dimensão mais estreita.
Polonaise	A polonaise, dança em medida ternária, foi um padrão sério e deliberado em estilo no final do século XVIII.		O estilo Brilhante	O termo <i>brilliant</i> , utilizado por Daube, 1797, Türk, 1789 e por Koch, 1802, refere-se ao uso de passagens rápidas para uma apresentação virtuosa ou de sentimento intenso.
Bourrée	A bourrée foi bastante viva em forma e métrica binária, elecando uma performance viva e andante		Abertura Francesa	A abertura Francesa, um estilo distinto de música cerimonial, utiliza um tempo de marcha lenta e pesante com figuras de ritmos pontuados.
Contradanse	As melodias da contradança são mais frequentes em compasso binário		Musette, Pastoral	A musette ou pastoral referem-se a música rústica. A principal característica é o baixo sustentado - o bordão - em um tom somente com uma quinta. A melodia procede também como <i>ingénua</i> , de tom pastoral ou como um floreio melódico.
Gavotte	A gavotte era um padrão vivo de dança em compasso binário, distinto pela escara após o segundo quarto de tempo do compasso		Música Turca	Os efeitos da turquia na música Europeia ocidental foram produtos de long confrontos militares e diplomáticos de nação ocidentais com os Turcos.
Gigue	A gigue, dança de andamento rápido e vivo em 6/8		Sturm und drung	expressão de sentimentos pessoais subjetivos e intensos. (...) Tempestade e ímpeto utiliza ritmos direcionais, textura completa, harmonias em modo menor, cromatismo, dissonâncias duras, e um estilo declaração apaixonada
Siciliano	Como a giga, o siciliano constituía-se de uma dança em binário composto, com alteração no andamento e no caráter		Sensibilidade	A sensibilidade <i>Empfindsamkeit</i> é um estilo íntimo e pessoal, geralmente de qualidade sentimental. A crítica da música clássica constantemente se refere ao <i>Empfindungen</i> , sensações e sentimentos.
			Estilo Erudito	Estilo culto ou erudito é justificado pela léxico musical empreendido dentro de padrões ou regras, como a condução estrita da melodia, utilizando poucas elaborações, através de uso frequente de dissonâncias limitadas, já que cada voz participa de uma estrutura hierárquica. Música praticada nas Igrejas.
			Estilo Galante	1) através de muitas elaborações da melodia, e divisões de tons melódicos principais, através de paradas e passos mais óbvios na melodia, e através de muitas mudanças em elementos rítmicos, e especialmente no delinear de figuras melódicas que não tem uma relação comum com cada uma, etc. 2) através de uma harmonia menos interventiva. 3) através do fato que as vozes renascentes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não podem tomar parte na expressão de sentimento da peça.
		Fantasia, Ombra	O Ombra representa o sobrenatural, os deuses, o assombro e o terror. Na música aparece pelas mudanças de harmonia súbitas, conjugação cromática das linhas do baixo, contrastes súbitos, um sentido de improvisação e de perda de eixos estruturais entre figuras e frases.	

Quadro 02 - Lista de *Topoi* Musicais de Leonard Ratner

A próxima autora, que por sinal foi também aluna de Leonard Ratner, chama-se Wye J. Allanbrook e aplicou a teoria do tópos musical na obra de Wolfgang Amadeus Mozart, em especial no livro *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, de 1983. De fato, Allanbrook acerca-se de documentos da época e estabelece conexões entre as

propriedades de tipos de danças e inclusive sua representação social, junto aos gestos rítmicos e às posturas identificadas. Na revista *Early Music*, Allanbrook e Hilton apresentam essa perspectiva em Mozart ao identificar danças como os minuetos, Gavotte, Musette entre outras:

A *giga* teve duas formas similares, versões mais lentas em 6/8: a tão conhecida *pastoral*, em tempo moderado e legato, e a *siciliano*, versão mais lenta que a *pastoral*, e tipicamente em ritmos pontuados. Ambas tiveram fortes associações arcadianas. A *gavotte*, uma dança em tempo moderado e em compasso binário, também teve uma história de associação com a forma *pastoral*, e com sua forma similar, o *amoroso*. O padrão rítmico comum desta música é uma inversão do padrão do ritmo ‘pedestriano’ da marcha, no qual um simples | 1 2 3 4 | se torna | 3 4 1 1 2 |. Isso articula um arco complexo de ritmo através da barra de compasso ao estabelecer uma pulsação rítmica moderada que poderia ser compreendida como uma maneira de espelhar o modo *pastoral* em suas manifestações mais artificiais; a *gavotte* frequentemente vem com o baixo de uma *musette*, como por exemplo, nas *gavottes* das Suites Inglesas de Bach. Estes e outros ritmos de dança teriam sido familiares ao público de Mozart, como também teriam sido suas conotações afetivas. Eles formaram um vocabulário poderoso de expressão, o qual Mozart frequentemente o empregou ao caráter coreográfico nas árias e conjuntos de suas óperas italianas mais maduras. (ALLANBROOK; HILTON, 1992, p.143 - tradução nossa)

Robert Hatten (1994) e Kofi Agàwu (1991) continuaram os estudos de Ratner acerca dos *Topoi*, aplicados sobre uma possível teoria de argumentação e significado na música, na qual o último identificou que os compositores do romantismo ainda utilizam as tópicas já vistas no período Clássico, mas não da mesma forma, evidenciando a transformação do significante ou, em minha interpretação, uma *ressignificação* do léxico musical. Em ambos os autores, a princípio, a identificação dos *topoi* remete-se a um conjunto de léxico musical próprio, a uma compreensão por parte de uma audiência e sua afirmação feita num dado contexto sócio histórico.

Kofi Agàwu foi o primeiro teórico a utilizar a teoria do *topos* musical aliada à Semiótica e à teoria Schenkeriana no livro *Playing with Sings* (1991). Esse conceito permitiu que a substância tópica não residisse no mero apontamento ou obviedade de um *loci-commune* identificado na música, mas aprofundou inclusive a qualidade hermenêutica da teia de significados, e a constituição de um léxico musical particular, o que possibilitou, por consequência, compreender também o sentido no discurso do próprio compositor. Apresentou os conceitos de *Extroversive Semiosis*, ao analisar a constituição da tópica numa perspectiva extramusical, os locais de referencialidade e sua constituição como signo; *Introversive*

Semiosis, ao identificar uma intencionalidade retórica pelo paradigma início-meio-fim do discurso musical e sua lógica inerente a cada momento ou seção na música.

3.3.2 A Teoria dos Topos Musical: 2ª Geração de Teóricos

O trabalho de Robert Hatten ao aplicar a teoria do *topos* musical constituiu-se como um grande salto na hermenêutica dos *loci-comunne* devido à reestruturação da classificação apresentada por Leonard Ratner, devido à apresentação do conceito de “*markedness*” da tópica, traduzido aqui como a marca, uma perspectiva mais profunda do que constitui uma tópica e a faz ser assim, devido à introdução de gêneros expressivos, interações temáticas, e também um conceito ainda não abordado antes, o conceito de *tropar*:

Sem um local dotado de funcionalidade ou processo para abarcar os dois termos, ou configurar certa expectativa de estilo, não se poderia alegar a existência de contradição. Ao invés disso, a “diferença” registraria simplesmente um contraste, uma ocorrência bastante comum em música. Dado o caráter dialético da música clássica, como discutido por Judith Eckelmeyer (1986) e Susan McClary (1986), o ouvinte não precisa absorver um forte contraste meramente como um recurso sintático do estilo como, por exemplo, auxiliando a esclarecer funções entre temas, ou configurando uma oposição equilibrada entre as partes de um dado tema (o início da Sinfonia Júpiter de Mozart). A oposição pode também iniciar um conflito dramático contínuo de caráter ou agentes, talvez sugerindo um programa dramático. Além do mais, o contraste pode levar a uma interpretação tropológica que vai além de correlações opostas. De fato, a peça que contém tais oposições pode ela mesma ser interpretada como um tropo de alto nível no que representa, ou mesmo reconcilia, a oposição. (HATTEN, 1995, p. 381- tradução nossa)

Essa propriedade de síntese, onde diversos elementos musicais juntos, combinam, numa propriedade nova, remete-se, não somente aos *tropos*, que fazem parte de uma justaposição de tópicos contraditórias e dentro de um momento específico na estrutura ou momento de retoricidade, mas também podem ser compreendidos nos gestos e também as tópicas e suas associações de estilos, léxico entre outras. Hatten também argumenta sobre a importância da análise estrita ou sistemática, mas justifica que isso não é o suficiente para compreender o “como” essa música afeta aos ouvintes e quais estruturas intramusicais ou extramusicais fazem parte deste processo e sua relação com a estrutura da obra:

Uma abordagem estritamente analítica não pode transmitir facilmente este aspecto de uma competência interpretativa. Enquanto a análise faz um papel necessário em descobrir blocos discretos de construção, sistematicamente codificados por um estilo musical (recursos de notas, escalas, acordes, unidades rítmicas, etc.), deve ser complementado por uma narrativa cognitivamente mais rica, de como os ouvintes com tanto sucesso, e às vezes tão transparente, combinam estes elementos discretos a elementos de significado do discurso musical - de fato, como eles servem aos fins mais flexíveis e maleáveis da formação da expressão em todos os níveis de estrutura. (HATTEN, 2004, p.3 - tradução nossa)

Hatten (1994) utilizou como base o trabalho já desenvolvido por Agàwu e ampliou seu quadro de *topoi* musicais, assim como trouxe novas classificações que são explicitadas e abordadas durante sua obra:

LISTA DE <i>TOPOI</i> DE ROBERT HATTEN					
1. CÓDIGOS Sentimentos & paixões	2. ESTILOS		3. TÓPICOS PRECEDENTES	4. PICTORIALISMO	
Pace Movimento Tempo	Locais/ Ocasião/ Situação	Estilo Eclesiástico ou da Igreja	Tipos	O Pictorialismo, <i>word-painting</i> e a representação ou imitação de ideias específicas de sonoridades da natureza ou conectadas ao meio natural e campestre.	
		Estilo de Câmara	Danças		Militar, Caça
		Estilo Teatral ou Operístico	Minueto		
Intervalos	Grau de Dignidade	<i>High Style</i>	<i>Passepied e Sarabande</i>	Estilo Cantante	
Motivos que simbolizam afetos		<i>Middle Style</i>	<i>Polonaise</i>	Abertura Francesa	
		<i>Low Style</i>	<i>Bourrée</i>	Musette, Pastoral	
			<i>Conradanse</i>	Música Turca	
		<i>Gavotte</i>	Tempestade e Ímpeto		
		<i>Gigue</i>	Sensibilidade <i>Empfindsamkeit</i>		
		Siciliano	Estilo Erudito Estilo Fantasia		

Quadro 03 - Lista de *Topoi* de Robert Hatten

Raymond Monelle (2000) critica a categorização tópica de Ratner e propõe uma perspectiva de semioses, baseada na semiótica Peirciana, demonstrando uma relação entre o significado, o significante e a significação, conectada a estudos culturais e sócio históricos. Monelle identifica as tópicas como “ícones ou índices culturalmente consagrados... A tópica é essencialmente um símbolo, seus aspectos icônicos ou indexicais são governados por

convenção e, portanto, pela regra” (MONELLE, 2000, p. 15-17 - tradução nossa). E esse será o conceito de Topoi utilizado para essa pesquisa.

Toda significação musical é social e cultural, e nenhuma significação é “puramente musical” ou “puramente linguística” porque as tópicas são paradigmas, significando em relação a cultura, não em relação à sintaxe. Junto com todas as coisas mais, as tópicas musicais são signos de nossas conexões com nossos irmãos e irmãs na crítica literária, história da arte, teoria cultural, e história social; muitas destas conexões são complexas e elusivas. A reflexão primária do teórico de tópica é fornecer uma consideração de cada tópica em termos globais, demonstrando como rejeita a cultura e a sociedade, não focar na música isolada. Logo, há muitos enigmas para resolver a elucidação da teoria das tópicas. Onde tudo pareceu auto evidente, abre-se um abismo de questões não resolvidas. (MONELLE, 2006 - tradução nossa)

3.3.3 A Teoria do Topos Musical: outros autores

William Caplin (2005) apresentou uma pertinente reflexão, ao partir de uma crítica proferida por Àgawu (1991, p. 20) sobre a necessidade de se compreender os topoi além de sua mera identificação e uma possível interpretação de uma governabilidade ou regras, que demonstrassem como os topoi musicais se apresentassem durante uma dada obra. Isso justificaria a apresentação de determinados topoi em momentos específicos de uma obra, devido a uma possível relação direta com a estrutura formal na obra musical. Elaine Sisman (1993) já havia identificado o conglomerado de *loci-commune* na Sinfonia Júpiter de Mozart, a qual evidenciou certos momentos de uso de topoi de alto estilo e de estilo cômico.

A essa possibilidade da relação formal do uso de um determinado topos, Caplin dividiu os topoi já identificados desde Agàwu a Monelle, e os categorizou em três divisões principais: topoi sem relação formal, expressos pelos tipos; topoi com relação formal, expressos pelos estilos, e alguns topoi com uma possível relação formal, expressos por alguns estilos. Mais à frente segue o quadro de topoi de Ratner e Monelle e sua possível relação com a forma da obra:

LISTA DE <i>TOPOI</i> DE WILLIAM CAPLIN (APÓS AGAWU E MONELLE)		
SEM RELAÇÃO FORMAL	POSSÍVEL RELAÇÃO FORMAL	COMO UMA RELAÇÃO FORMAL
<i>Alla Breve</i> <i>Alla zoppa</i> <i>Aria</i> <i>Bourré</i> <i>Gavotte</i> <i>Marcha</i> <i>Militar</i> <i>Minueto</i> <i>Ombra</i> <i>Opera Buffa</i> <i>Recitativo</i> <i>Sarabande</i> <i>Sigh Motive (Seufzer)</i> <i>Estilo Cantante</i> <i>Música Turca</i>	Estilo Brillhante <i>Cadenza</i> Fantasia Cavalo Estilo de Caça Pastoral Sensibilidade (<i>Empfindsamkeit</i>)	<i>Coup d'archet</i> <i>Fanfarra</i> <i>Abertura Francesa</i> <i>Horn Calls</i> <i>Lamento</i> <i>Estilo Erudito</i> <i>Mannheim rocket</i> <i>Musette</i> <i>Sturm und Drang</i>

Quadro 04 - Lista de *Topoi* de William Caplin (após Agâwu e Monelle)

3.3.4 Pesquisas atuais

A pesquisadora Melanie Plesch é uma das autoras mais importantes no que tange à identificação de tópicos latino-americanos, e a formação de uma identidade nacional. Melanie divide não somente a existência de *topoi* Europeus, os apresentados acima, mas também *topoi* latino-americanos. Seu trabalho teve como foco a formação de uma *argentinidade* musical, o que, ser colocada em paralelo a formação de uma brasilidade e uma identidade nacional no Brasil.

Plesch pesquisa a emergência de um nacionalismo musical da música argentina e identifica-o como o resultado de um processo mais complexo da construção social do conceito da nação, e também da própria ideia de uma identidade nacional. Melanie aplicou a teoria tópica e obteve grandes contribuições ao estudo de eficácia retórica do nacionalismo musical, e utilizou um quadro teórico integrando a teoria construtivista do nacionalismo à análise tópica e a histórica cultural. A teoria tópica evidenciou como a retórica musical de uma expressão de identidade da música argentina, compreendida objetivamente nos compositores nacionalistas, idiomática esta

que foi levada adiante por suas gerações de músicos e sociais posteriores, e cujas obras musicais se tornaram comuns à sociedade, representando por si só, a essência e substância de uma música genuinamente argentina. A história cultural evidenciou que alguns *topoi* como tipos de danças e canções possuem uma representação ulterior à constituição particular musical: eles evidenciaram questões ocultas de classe, raça e gênero, o que em si, constitui uma possibilidade hermenêutica muito além da identificação, mas para se compreender a descrição.

Carlos Couto (2001) introduziu à apresentação da Tópica seu movimento inicial a "uma situação ou ek-stase, seria, no fundo, redutor, redução sensível operada no começo da investigação sobre uma invenção (a tópica estética/TE)". Acerca dos propósitos, profere sua extrema clareza com objetivo de perceber atentamente, sem desnorrear-se, acerca do "universo paradoxal do estético". O autor apresenta quatro conceitos principais de Tópica: 1 - A tópica da tradição clássica retórica; 2 - A tópica como lugar ou espaço; 3 - A tópica como topos; 4 - A tópica como heurística e arte do pensamento. No primeiro conceito de Tópica, Carlos Couto trata o conceito utilizado na retórica clássica. Na Retórica de Aristóteles, a Tópica é utilizada como mecanismo de argumentação, representada pelos *topoi-loci*, lugares-comuns, que residem na produção de artifícios retóricos por meio de categorias e silogismos de caráter comum, numa perspectiva mais geral. Outros tipos de *topoi* são os de caráter específico, à qualidades próprias do discurso, e que são em menor número. O conceito de Tópica apresentado é:

(..) como lugar ou espaço (topos) de *Inventio*, de invenção, de indústria ou pensamento industrioso, lugar de *Imaginatio*, de Invenção-Imaginação. Seria ainda, neste ponto e sentido precisos, a tópica da *Agudeza y Arte del Ingenio*. É importante lembrar outrossim que a invenção corresponde a uma específica e bem determinada forma e fôrma (casulo) musicais. Já a Tópica topos (Global/Local e, no caso tópico, pictórico e musical), reflectindo tanto a espacialidade quanto a temporalidade imanentes e intrínsecas à obra. (COUTO, 2001)

O conceito de Tópica heurística e arte do pensamento exemplifica que "da entreexpressão dos quatro tópicos, (...), resulta, naturalmente, a Tópica Estética e a noção que se reivindica, quer de uma filosofia-estética, cuja prova e mostração cabe ao trabalho em curso."

Guerino Mazolla (2014) nos mostra que a Teoria da Tópica pode ser compreendida como uma relação complexa de associações necessárias, para se compreender, com acuidade, de que forma se estabelecem as relações entre o significante, o significado e a própria realidade

em que estão inseridas. Em alguns casos, haverá um valor distinto em relação ao nível de preponderância exercida pelo significante ou pelo significado, na identificação dos *topoi*.

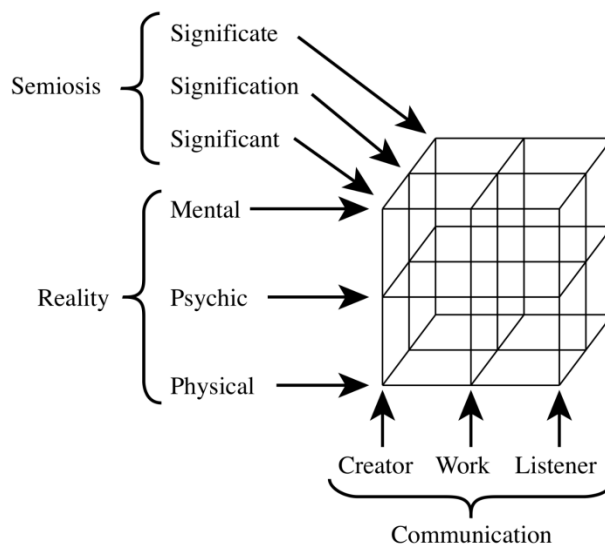


Figura 01 - Cubo das dimensões ontológicas da realidade, de Guerino Mazolla

Uma possibilidade de se compreender a complexidade, dentro da realidade, é delimitar e apresentar possíveis dimensões ontológicas, entre a realidade, a comunicação e a própria semiótica. Em suma, sob essa perspectiva, os eixos de coordenadas representam as relações, no contexto de uma ontologia musical. Aqui se tem um loci quase ontológico, cuja possibilidade hermenêutica se dá como um ponto em um cubo tridimensional, dividido por eixos comunicantes, semiótica, e por fim, apresenta-se três categorias menores: realidade – física, psicológica e mental; comunicação – o criador, a obra e o ouvinte; e a semiótica – significante, a significação e o significado.

Mazzola inicia sua análise, a partir de argumentos e considerações teóricas, advindas da comunicação, onde a identidade de uma obra compõe-se numa divisão triádica: a obra é compreendida por si mesma anteriormente a qualquer uso de metodologia analítica ou, que se possa apreender, uma hermenêutica em especial. Esse dado é compreendido como uma identidade abstrata. Esta qualificação sobre a primeira identidade é transcendida pela identidade de neutralidade, multiplicidade de neutralidade e “análise além de valores”. Essa análise e lastro paradigmático oferece uma compreensão da obra, sem a influência do pesquisador, ou da teia complexa que a circunda.

A partir disso, surge a identidade estética, uma identidade que nasce da própria consideração do valor estético e das relações mútuas que emanam desses valores concluídos.

“Logo, uma obra é somente identificada quando o processo infinito de validação estética, construído sobre a identificação abstrata ou neutra, é completo”. (MAZZOLA, 2014, p.28) A música proverá os processos de significação independente do que seja comunicado. A estrutura genérica da semiótica compreende um signo como tendo um objetivo tripartido. Isso consiste de uma expressão significante, induzindo o conteúdo de uma expressão, o significado. Nós fornecemos uma breve revisão de dicotomias de semióticas estruturalistas.

3.4 Revisão de literatura

A identificação de *topoi* na obra para piano solo de Claudio Santoro seguirá dois princípios norteadores: 1) a identificação de *topoi* tradicionais: tópicos europeus ou latino-americanos; 2) a identificação de *topoi* idiossincráticos no discurso do compositor. A listagem dos *topoi* será evidenciada na primeira etapa (*ratio difficilis*), que compreende a localização do *topoi* na determinada obra, se é estrutura da *inventio* ou recurso de estilo em momentos estruturais da obra, bem como uma breve análise do mesmo e da estrutura da obra em questão.

A justificativa dos *topoi* encontrados serão demonstrados na etapa da descrição (*ratio facillis*), etapa já prevista por Monelle e que revelam as conexões com a sociedade vem como identificar possíveis traços culturais na taxonomia de um *topoi* identificado na pesquisa. Para as obras da fase ou de caráter nacionalista, serão utilizados como base o argumento dos *topoi* latino-americanos (PLESCH, 2013; PIEDADE, 2007, 2013), mas identificados pelo presente trabalho. Para a identificação de *topoi* idiossincráticos serão utilizados a metodologia apresentada em *Sense of Music* (MONELLE, 2000).

Jéssica Narum (2013) em sua tese de doutorado intitulada *Sound and Semantics: Topics in the Music of Arnold Schoenberg*, busca identificar um universo de *topoi* na obra de Arnold Schoenberg e foi o trabalho que possibilitou o desenvolvimento de um paradigma tópico para a análise semelhante na obra de Claudio Santoro³². O trabalho de Narum é deveras imperioso, já que a mesma demonstra que mesmo a utilização da técnica dodecafônica, a busca de sentido e expressão do compositor são evidenciadas em suas composições, ainda que muitos críticos ou defensores de uma modernidade que rompeu as estruturas do passado, estruturas de

³² Visto que os principais trabalhos abordaram somente a música até o final do Século XIX.

expressividade e persuasão aos períodos anteriores, mostram que, o paradigma do atonal e do dodecafônico constitui-se na forma de emissão do discurso:

A mudança da tonalidade no início do século XX, levou à criação de vários métodos no meio do século XX, na tentativa de explicar como as relações das notas foram determinadas na ausência da tonalidade. O resultado, porém, foi que estas tecnologias analíticas focaram na nota como o único diferenciador entre música tonal e atonal: métodos analíticos tais como as análises dos conjuntos das séries e a identificação formal do quadro dodecafônico evidenciaram a diferença entre música serial e atonal por uma lado e música tonal por outro. O efeito, especialmente no caso de Schoenberg, foi retirar sua música de seus contextos históricos e culturais; estes métodos analíticos enfatizaram as descontinuidades nas estruturas de notas enquanto negligenciaram as continuidades potenciais de significado e expressão musical. (NARUM, 2013, p. 2 - tradução nossa)

Narum informa que Monelle utiliza o conceito de *ratio facillis* e *ratio difficilis* da interpretação de Umberto Eco (1976) sobre a semiótica de Charles S. Peirce. Antes de se adentrar ao conceito utilizado por Eco, é necessário apresentar algumas informações sobre a semiótica.

A semiótica, ciência que se aplica aos estudos dos signos, teve sua aplicação moderna com o trabalho de Ferdinand Saussure no estudo da semiologia e posteriormente desenvolvida por Charles S. Peirce. Eco cita a definição de Saussure sobre a o conceito de semiótica:

A linguagem é um sistema de signos que expressam ideias e comparável à escrita, ao alfabeto surdo-mudo, os ritos simbólicos, as formas de polidez, os sinais militares, etc. etc. Ela é apenas o mais importante dos sistemas. Pode-se talvez conceber uma ciência que estuda a vida dos signos dentro da vida social; ela formaria parte da psicologia social, e consequente da psicologia geral, nós a nomearemos semiologia (do grego *semeion*³³, ‘signe’) (ECO, 1976, p. 14, apud SAUSSURE, 1916)

Eco informa que a semiótica desenvolvida por Saussure direcionou a sua aplicação, da relação signo e significado, ao estudo da linguagem, o que se constituiu uma aplicabilidade lógica no que tange a formação e organização da sintaxe. A semiótica de Saussure foi imprescindível devido à exposição binária dos conceitos de significante e significado, ou, também interpretável, do signo-objeto e sentido. O ponto fraco da semiologia apresentada por Saussure foi a condensação do princípio lógico dos signos no contexto da funcionalidade e

³³ Ênfase nossa

hierarquização com foco no âmbito da sintaxe da língua. A semântica, e as propriedades de significado, não foram bem definidas, o que permitiu novas apropriações no desenvolvimento de sentido e comunicação.

A semiótica de Charles S. Peirce proveu uma base lógica e fenomenológica expressa na relação triádica entre signo, o objeto e o interpretante. Para Peirce, o signo é:

"algo que está em lugar de alguma (em vez de) outra coisa para alguém para alguém em certos aspectos ou capacidades." (2.228). (...) um signo pode ficar para outra coisa a alguém só porque esta relação 'está-para' é mediada por um interpretante (...). Eu não nego que Peirce também pensou sobre o interpretante (o qual foi outro signo traduzida e explica o primeiro, e também adiciona como um evento psicológico na mente de um possível intérprete. (...) (ECO, 1976, p.15, apud PEIRCE, 1931 – tradução nossa)

De acordo com Eco, a definição e abordagem do conceito de semiótica por Peirce é:

Neste sentido, a definição dada por Peirce me parece mais abrangente e mais frutífera no âmbito da semiótica: "Eu sou, tanto quanto eu sei, um pioneiro, ou melhor, um sertanejo, no trabalho de limpeza e abertura o que eu chamo semiótica, essa é a doutrina da natureza essencial das variedades fundamentais de possível semiose "(1931, 5488)." Por semiose quero dizer uma ação, uma influência, a qual é, ou envolve, uma colaboração de três sujeitos, tal como o signo, seu objeto e seu interpretante, esta influência tri-relativa não sendo de forma alguma resolvida em ações entre os pares "(5484). (ECO, 1976, p.15, apud PEIRCE, 1931- tradução nossa).

Charles Peirce se baseou num conceito triádico num macro perspectiva da qualidade, da reação e da representação. Esses conceitos foram posteriormente abordados por Peirce como a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade. Santaella (2007) nos informa que os conceitos podem ser compreendidos como grau de relação entre as instâncias semióticas entre signo, objeto e interpretante. A Primeiridade se refere a uma entidade sem relação com uma Segunda, que é uma entidade em – de – si mesma. Secundidade é a relação direta entre duas entidades sem a mediação de uma Terceira; é força bruta, ou causa e efeito, ou contiguidade. A Terceiridade envolve a mediação de uma Primeira e uma Segunda por uma Terceira para resultar em algo novo, acima e além das particularidades da Primeira e Segunda. Embora nós possamos considerar as reações químicas, ou um raio atingindo uma árvore para produzir fogo, para este caso a Terceiridade envolve a mente para fazer algo da relação signo-objeto. Semiosis

é a Terceiridade, no que a relação signo-objeto cria uma interpretação e efeito naquele que a percebe. A Primeiridade é só potencial até que é trazida em relação à Segunda. A Secundidade envolve relações diretas entre duas entidades. A Terceiridade envolve generalidade e/ou síntese e/ou criação em relação à Primeira ou Segunda. A partir da compreensão de Peirce à possibilidade de desvelar os processos de semiose, pode-se aplicar a semiótica para se compreender as relações complexas estabelecidas entre o indivíduo e o mundo. Dessa forma, princípios lógicos na análise Peirceana se tornaram uma ferramenta para se compreender as nuances que residem nas relações humanas e naquilo que é atribuído ao comportamento mediante a um estímulo e as consequências do signo-mental formados na mente do indivíduo. É na instância da Secundidade, onde há a relação entre signo e objeto, que residem os três conceitos mais utilizados da semiótica de Peirce: o ícone, o índice, e o símbolo.

O ícone representa *lembrança* ou caráter associativo a algo. Um exemplo simples pode ser compreendido ao olhar o desenho de um carro e saber que aquela forma representa um carro. O índice é representado por uma relação de casualidade entre o signo-objeto. O símbolo pode ser definido pela qualidade de representação de algo e que possui um caráter particular de interpretação e um sentido geral, como as palavras.

A interpretação de Eco sobre a dicotomia existente entre a forma (qualidade) e conteúdo (substância) de um signo é evidenciada na relação entre a *ratio difficilis* e a *ratio facilis*. Essa relação advém de uma reinterpretação sobre a questão de iconicidade de um signo e sua relação de significado.

Eco reinterpreta a oposição Semiótica de arbitrariedade vs. iconicidade por esta dicotomia da *ratio facilis* vs. *ratio difficilis*. A produção de um signo pelo *ratio facilis* ocorre de acordo com códigos preexistentes. A produção do signo neste caso é *facilis* porque pode ser prevista de acordo com as regras do código (183). O signo token individual tem uma correlação convencional e arbitrária ao tipo de signo dentro do código. Em uma produção de signo pelo *ratio difficilis*, ambos expressão e conteúdo não são ainda codificados; eles devem ser inventados (portanto: *difficilis*; cf. *ibid*: 188). A *ratio difficilis* é reinterpretação da motivação e iconicidade Semiótica de Eco. A produção de signo regida pela *ratio difficilis* é aquele em que "a forma dos mapas de expressão (ou é determinado) a organização espacial do conteúdo" (Eco, 1984b: 176). (NÖTH, 1990, p.127)

A relação entre *ratio facillis* e *ratio difficilis* reside no conteúdo para esta última, e nas convenções, para a primeira. Monelle, ao citar Eco, nos informa sobre a atuação do uso e a importância da interpretação de Eco sobre o caráter de indexicalidade na música:

Existe um caso de *ratio difficilis* quando uma expressão-token é diretamente de acordo com seu conteúdo, se devido a expressão-tipo correspondente não existir como ainda ou por que a expressão tipo é idêntica com o conteúdo-tipo. Em outras palavras, existe uma *ratio difficilis* quando o tipo-expressão coincide com o semema aplicado a expressão-token. Um poderia dizer que em um caso de *ratio difficilis* a natureza da expressão é motivada pela natureza do conteúdo. (MONELLE, 2000, p.15 apud ECO, 1976, p.183)

Monelle conclui que essa relação entre *ratio difficilis* e *ratio facillis*, embora o estudo de significado e expressão em música tenda a evitar uma análise estrutural da obra, ela se torna um meio de como compreender o processo de estilização do signo que acontece ao longo do tempo, dividindo o processo pela instância da *ratio difficilis* e da *ratio facilis*. Além do mais, a *ratio difficilis* se torna oposta a *ratio facillis* quando a significação se relaciona a códigos apreendidos socialmente, ou seja, os códigos se tornam parte de uma convenção, e essa oposição pode se tornar um caminho contíguo para se compreender como uma se forma em relação a outra.

Para Monelle, essa pertinente oposição entre a relação de forma e conteúdo do signo, expressa pela dicotomia da expressão tipo/token, se dá quando a significação é regida por códigos e itens de expressão convencionais. Essa convencionalidade na expressão é devida à apreensão de regras que regem o conteúdo. Apesar de, em sua grande maioria, a *ratio difficilis* reger um número considerável em conteúdo na música, os *topoi* trazidos pela primeira vez por Leonard Ratner exemplificam a *ratio facilis* regida pela convenção de códigos compartilhados. Monelle se baseia em Eco para comentar sobre a questão da *inventio* na música “a visão tradicional de significado musical parece denotar uma ação de retaguarda contra *ratio facilis*, um desejo de defender a posição da música como ‘invenção’ em vez de ‘estilização’” (ibid. 16).

Monelle ainda nos informa, sobre a questão do conteúdo musical, que “assim, o conteúdo de uma expressão musical só pode ser conhecido a partir da própria expressão, que perfeitamente motiva; e por esta razão, não faz sentido falar de conteúdo musical, uma vez que aponta para todos os que coincidem com a expressão musical.” Monelle conclui que Eco reconhece uma mudança considerável na hermenêutica da *ratio difficilis* para a *ratio facilis*, visto que é por meio da convencionalidade e do hábito que os signos se tornam estilizados na sociedade. (Ibid.)

E, da mesma forma que Narum, esse processo de “estilização” é compreendido na obra de Claudio Santoro. Baseia-se na premissa de um *topos* com base na *ratio difficilis* já

identificado por Monelle na visão de Eco, o que denomino aqui de *estilo moderno*, exemplificado pelo uso da técnica serial dodecafônica. Em especial sobre esse *topos*, a *ratio facilis* se manifesta no uso particular de cada compositor dessa técnica. Devido ao exposto acima, a análise da disposição do uso da série mediante a matriz dodecafônica torna-se imperiosa para compreender a forma como o compositor utiliza essa técnica em sua composição serial dodecafônica.

A diferença de compreendê-la somente na análise e considerar o uso da técnica dodecafônica como um *topos* possui um abismo hermenêutico muito longínquo: é na disposição da *ratio difficilis* que se compreende em primeira instância como o compositor aborda o uso do dodecafonismo; numa segunda instância, envolto pela sua biografia, e em terceira, pela compreensão do cruzamento das informações, a diferença reside na relação no que foi feito, como foi feito, e porque foi feito.

Plesch proveu a base da investigação de tópicos musicais idiossincráticas realizadas em compositores argentinos que individualizaram seu discurso musical ao transformar o léxico de *topoi* de danças argentinas em suas composições. Plesch encontrou uma relação com a formação do *ethos* nacional argentino e as propriedades de significação que elencam uma *argentinidade*. Esse sentido de indexicalidade também pode ser compreendido em paralelo à formação de uma *brasilidade* musical.

Carlos López Buchardo Campera (1919) é geralmente descrito como um compositor que "capturou" a essência da *Argentinidade* sem fazer uso de qualquer dança folclórica ou canção específica. A análise tópica, no entanto, revela que dois *topoi* argentinos são sutilmente embutidos numa idiomática pós-romântica: *milonga* e *triste*. (...) A primeira marca de *argentinidade* é a sugestão de um ritmo habanera no acompanhamento: uma aparência sutil dos *topos* da milonga que nos diz que este não é um mundo rural comum, mas o mundo dos Pampas. Precisamos esperar até que a cadência de fechamento da melodia, no entanto, para o momento de decidir: a descida gradual com nota auxiliar dupla sobre um acorde dominante sustentado que, eventualmente, resolve para a tônica, e que alude claramente ao *topos* da *triste*.³⁴ (PLESCH, 2012, p. 332-333)

³⁴ Tradução nossa: Carlos López Buchardo's Campera (1919) is often described as having "captured" the essence of *Argentineness* without making use of any specific folk dance or song. Topical scrutiny, however, reveals that two Argentine *topoi* are subtly embedded in the piece's post-romantic idiom: *milonga* and *triste*. (...) The first mark of *Argentineness* is the hint of a habanera rhythm in the accompaniment: a subtle appearance of the *topos* of the *milonga* that

O trabalho de Plesch permitiu, em paralelo à música brasileira, identificar *topoi* musicais que estivessem conectados a personagens históricos relacionados à formação de um *ethos* nacional no Brasil. Plesch possibilitou também identificar um topos complexo, onde estilos de dança ou canto estão contidos dentro de um topos. A figura do sertanejo ou caipira, o afro-brasileiro, evoca sensações e percepções diretamente conectadas ao contexto do campo, de um estilo de fala, de movimentos de dança, de costumes. Na verdade, evocam um universo de significados. E essa apropriação de Claudio Santoro em sua fase nacionalista é claramente evidenciada no trabalho de Mendes (2009).

A busca por elementos de sentido e de significação musical será direcionada pela busca de *topoi* musicais, ou tópicos musicais, no discurso musical na obra para piano solo de Claudio Santoro. Esses *loci* musicais possuem em sua característica intrínseca uma rede de referências e associações culturais, estados emocionais, e apresentam-se em categorias distintas para dar vazão e direção ao discurso musical do compositor brasileiro que teve como principal motor, independente das influências estéticas, a formação de um estilo idiossincrático e que alguns desses loci-commune, que perduraram por tantos séculos, são encontrados de forma particular em suas composições.

A criação de uma linguagem composicional particular, assim como a individualização dos conceitos de forma e harmonia, imbuídos também pela estética modernista europeia, será um paradigma pelo qual muitos compositores tornaram particular sua música. Essa particularidade no estilo e na maneira de se utilizar o material musical também será encontrada nos *topoi*, como resultado consequente da individualização do compositor, das estruturas composicionais, bem como dos paradigmas estéticos:

Nos últimos anos, os analistas têm demonstrado que, apesar da ação de Schoenberg além-tonalidade, a sua relação conflituosa com este aspecto da sua herança musical pode ser encontrada nas alusões fracas (e às vezes não tão fracas) ao pensamento tonal, e encontrada em toda sua música dodecafônica. Defendo que as tópicos musicais formam um aspecto semelhante de sua herança musical, o que resulta na sua utilização em conflito ocasional na música de Schoenberg. À medida que o século XIX avançava para o XX, a mesma individualização da harmonia que promoveu música não tonal foi acompanhada por uma individualização das

tells us that this is no ordinary rural world, but that of the Pampas. We need to wait until the melody's closing cadence, however, for the deciding moment: a stepwise descent with double auxiliary note over a sustained dominant chord that eventually resolves to the tonic, which clearly alludes to the topos of the triste.

tópicas musicais. Além disso, a estética do modernismo e desenvolvimento de linguagens musicais iriam priorizar e criar novos temas musicais. (NARUM, 2013, p. 3)

A busca por novas estruturas ou modelos estético-formais ou de expressividade que direcionaram profundas mudanças nas novas concepções da música e de seu conteúdo encontrados no modernismo musical resultaram num processo de transformação dos *topoi* como também trouxe novas perspectivas de seu uso dentro do discurso musical. Conseqüentemente, vários *topoi* sofreram um processo de ressignificação, enquanto outros tiveram o seu léxico permanentes ou apresentados fora de seu contexto original. De fato, esse locus de referencialidade advém em sua maioria, de uma época anterior às mudanças do século XX, anterior à questão das séries ou novos paradigmas estéticos, mas cuja essência comunicativa se tornara cada vez mais particular ou compusera uma referência no estilo do compositor, ou chegando ao ponto de se tornar idiossincrática.

Devido as mudanças no que tange a tonalidade e a atonalidade e força de uma gravitação de tonalidade, novos meios de análise foram criados para compreender essa nova música. Mas a própria estrutura de análise das séries e as possibilidades das mesmas não revelam nada além da obra: distanciam-se do contexto sóciohistórico do compositor, bem como detalhes de intencionalidade e possíveis argumentos e decisões estéticas emanadas pelo mesmo (NARUM, 2013).

No Brasil, o pesquisador Acácio Tadeu Piedade tem desenvolvido a aplicação da teoria tópica na música brasileira e tem encontrado meios semelhantes para identificar cadeias tópicas da música nacional ao identificar em figuras ou personagens culturais, uma relação direta às estruturas do signo musical: o brejeiro, época de ouro, nordestino, jazz, músicas africanas, tópicas complexas coma influência de outros países latino-americanos. Concomitante, ao identificar e afirmar que a origem da sociedade brasileira, bem como o estabelecimento de um “universo de *topoi*” é deveras distinto dos tópicos europeus, mediante a análise da retoricidade e formação de estruturas tópicas na música brasileira, sua pesquisa considera fenômenos culturais como a fricção e a fusão de musicalidades:

O termo fricção inspira-se na teoria da fricção interétnica do etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira que desenvolveu este conceito a partir da década de 1960 para dar conta da relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada. A metáfora

mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intatos. (PIEDADE, 2013)

Como a musicalidade é uma memória, musicalidades fusionadas se tornam potencialmente indistintas na percepção nativa, não havendo assim nenhuma fricção. Para que esta fusão ocorra é necessário que os elementos sócio-culturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrem em uma espécie de diluição. (PIEDADE, 2013)

O brejeiro tem como *significado* a representação da figura social do malandro carioca, do brincalhão, e seu *significante* remete-se em trechos de virtuosismo do cavaquinho, padrões harmônicos particulares e seu diálogo com os instrumentos acompanhantes:

O brejeiro na musicalidade brasileira é brincalhão, difere do gesto que se entende por *scherzando*, por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este tópico: o malandro que ginga com os pés, é esperto e competente (na ginga), desafiador (quem me pega?) A expressão musical deste caráter de brasilidade se dá através das tópicas brejeiros, que envolvem transformações musicais presentes, inicialmente, no choro. (PIEDADE, 2007)

Outro *topoi* da música brasileira, que provavelmente tem sua origem nos *estilos* de Ratner, com as danças, é a tópica era de ouro, representada por sua referência cultural ao lírico, ao nostálgico, ao simples, com influências do fado e de caráter semelhante ao estilo *cantante*:

Há na musicalidade brasileira um conjunto de tópicas que estou designando tópicas "época de ouro", onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente aqui, com evocações do fado e na singeleza das modinhas. (...) Das "Valsas de Esquina", de Francisco Mignone, a certos trechos de composições de Hermeto Pascoal, as tópicas época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia. (PIEDADE, 2007)

No texto *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre retoricidade na música*, o autor apresenta que as "Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem de conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem à baixaria do violão no

choro(...)". A influência da música nordestina cujo significante compreende os modos frígio ou mixolídio e constituições cadenciais particulares, representado pela figura do sertanejo ou e de suas música tradicionais:

Um dos conjuntos de tópicos mais claros na música brasileira é o das tópicos nordestinos(...) O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, se tornaram índice de brasilidade, por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri e outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento Música Viva dos anos 40. (PIEIDADE, 2007)

Acácio Piedade também encontrou outras tópicos na música popular brasileira, como o *bebop*, referente ao jazz brasileiro, tópicos *afro*, que se constitui de ritmos africanos; tópicos *sulinas*, referente à música tradicional gaúcha e gêneros musicais latino-americanos oriundos do Paraguai, da Argentina e do Uruguai, como a *guarânia*, a *chacarera*, *milonga*, *tango*; tópicos *caipiras* entre outras:

Além deles, pode-se apontar para alguns outros conjuntos: a presença da musicalidade do jazz permeia várias esferas da música brasileira. Na investigação da chamada “música instrumental”, ou jazz brasileiro, caminha-se em direção a um conjunto de tópicos bebop, de acordo como uso específico deste termo entre músicos brasileiros (ver PIEIDADE, 2003, 2005); o universo afro-brasileiro constitui um conjunto de tópicos afro, presente nos batuques, lundus, jongos, etc. Outros conjuntos a serem mencionados são: tópicos sulinas (envolvendo a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como guarânia, chacarera, milonga, tango, etc., envolvendo especialmente a superposição rítmica de 3 contra 2 tempos); tópicos caipiras (que evocam o mundo rural conforme a imaginação do Brasil do sudoeste e central, tendo a figura do caipira e seus duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteios da viola caipira como referenciais mais evidentes); outros possíveis conjuntos a serem investigados: tópicos ameríndios (principalmente no uso de flautas nativas e de percussão do tipo “pau-de-chuva”); árabe (mais recentes, com a influência da world music, principalmente através de escalas e ornamentações); oriental (pentatonismo); experimental (especialmente na exploração timbrística); atonal (evocando um cultivo erudito de “vanguarda”); tropical (estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos). A listagem certamente não se esgota aqui, dada a dimensão continental da musicalidade brasileira. (PIEIDADE, 2007)

Os *topoi* identificados acima como *árabe*, *oriental*, *experimental* e *atonal* não serão utilizados porque considero ainda incipiente a explicação mediante a estrutura de Monelle envolvendo a identificação do ícone, a estrutura de indexicalidade e o processo significação.

3.4.1 Metodologia e identificação de novas tópicas

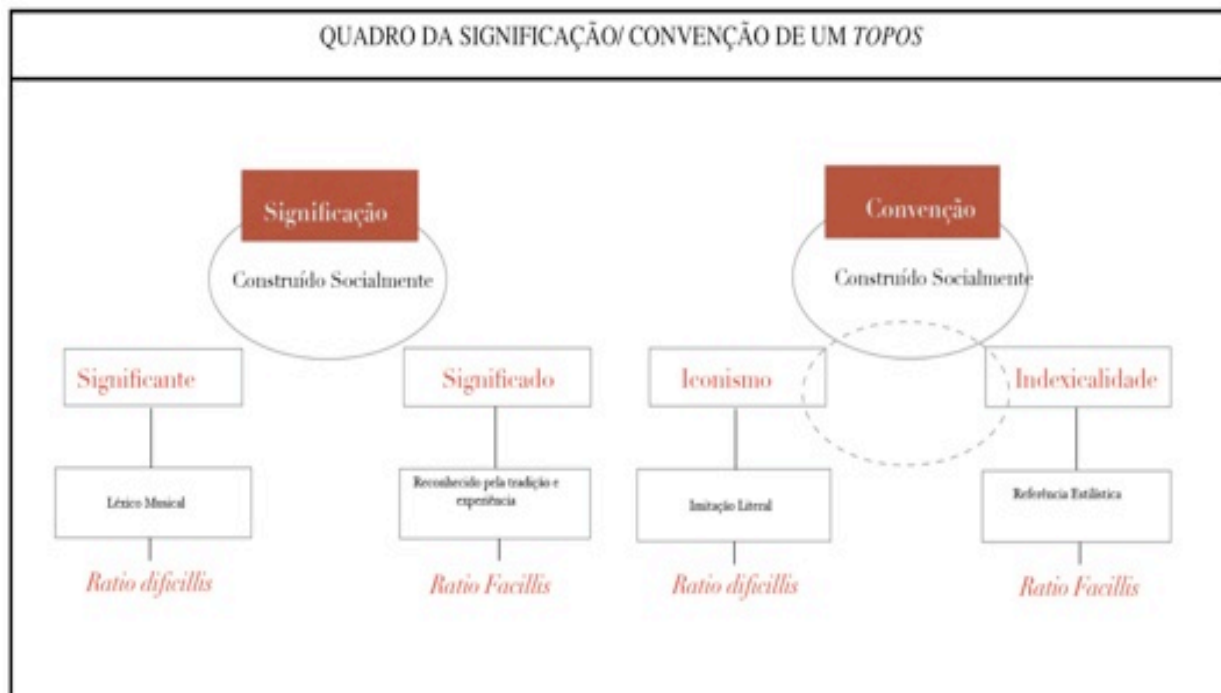
A tópica residente no texto, antes de ser retirada do fluxo da música, é de caráter analítico e necessita quase que de uma visão hermenêutica e epistemológica, e o principal detalhe é encontrar o sentido que há entre as figuras, o movimento, a cultura e a qualidade que traz o afeto em seu discurso. São estruturas permeadas de um signo próprio e particular, de caráter dialógico entre o compositor, intérprete e público. Agawu (1991) em sua introdução apresenta que se é necessário salientar que o “domínio substancial de tópica, como aquele referente a linguagem, permanece aberto, permitindo novas possibilidades de se descobrir novas tópicas.” (AGAWU, 1991, p. 49 - tradução nossa)

No caso específico da obra para piano, é válida a investigação de outras fontes documentais além da partitura, já que o compositor tinha um discurso ideológico que tomou diferentes partidos em seus diversos roteiros em um momento em que o próprio país estava formando seu conceito de nação bem como sua identidade nacional.

Monelle (2000) apresenta a metodologia para identificar novas tópicas e se baseia no princípio das relações de ícone e indexicalidade por meio de questões pertinentes à reflexão sobre a substância de significado na tópica identificada:

As questões centrais do teórico das tópicas são: Esse signo passou da imitação literal (iconismo) ou referência estilística (indexicalidade) para significação por associação (a indexicalidade do objeto)? E segundo, há um nível de convencionalidade no signo? Se as respostas são positivas, então uma nova tópica foi revelada, em qualquer que seja o período musical estudado. (MONELLE, 2000 - tradução nossa)

Em outras palavras, é necessário identificar o significante e seu léxico musical compreendido dentro de um contexto e se o mesmo é compreendido socialmente (Significação). Abaixo segue um quadro explicativo sobre o processo de significação/convecção de um *topos* apresentado por Monelle (2000):



Quadro 05 - Quadro da Significação/ Convenção de um *Topos*

No caso do século XX, em busca de um discurso próprio Narum nos mostra que:

Assim como a linguagem musical da tonalidade foi “reduzida” por convenção, o poder de significação de tópicos musicais pode ter parecido similarmente estratificado ou exaurido. Pesquisas recentes em tópicos musicais no século vinte sugerem que esta percepção pode ter sido verossímil para compositores após 1900; suas análises demonstraram como os compositores individualizaram seus usos de tópicos musicais, talvez no esforço de reviver ou adicionar uma nuance aos seus significados. (NARUM,2013, p. 78-79 - tradução nossa)

Vale à pena ressaltar que Claudio Santoro, em sua fase nacionalista, aproxima-se de uma linguagem mais próxima do público, em busca não somente dos programas-ideológicos de uma música voltada ao povo, distante do caráter burguês e suas regras dominantes, mas da própria ideia do uso de formas específicas como os prelúdios, as canções, entre outras obras embrenhadas de uma temática popular. Logo, nessa fase, pode-se compreender o surgimento de uma tópicos que retrata a identidade brasileira e traz referências culturais comuns ao ouvinte. Em outro momento, o processo narrativo assumirá um caráter estético, cuja linguagem permeia novos paradigmas e intenções. Para encontrar possíveis *topoi* na obra para piano de Claudio

Santoro, optei por utilizar os seguintes caminhos: 1) Para as obras seriais, atonais , serão utilizadas a metodologia para identificação de novos *topoi* e a possibilidade de identificar novas tópicas, com base na metodologia de Raymond Monelle na relação entre o ícone (significante formado por um conjunto lexical musical), a indexicalidade (o significado) e a construção social (significação); obras de período nacionalista entre outras serão analisadas da mesma forma.

4 O TOPOS MUSICAL NA OBRA PARA PIANO SOLO DE CLAUDIO SANTORO

4.1 A divisão de Eco: *Ratio Difficilis* e *Ratio Facillis*

A investigação dos *topoi* identificados no repertório para piano solo será realizada em duas etapas principais. A primeira etapa, denominada de *ratio facillis*, compreende a identificação objetiva do *significante* e sua particularidade de léxico musical (ritmo, harmonia, dinâmica, frase) do *topos* identificado, bem como as idiossincrasias no discurso musical, sejam elas idiossincrasias tópicas ou idiossincrasias retóricas, encontradas no uso de um determinado *topos* pelo compositor. A segunda etapa, denominada de *ratio difficilis*, é o momento no qual se compreende o processo de significação na sociedade dentro de um período ou linha histórica. É a justificação e a validação de um léxico semântico particular e a produção de sentido em um contexto sociocultural e sócio histórico de um dado *topos*, bem como uma possível origem sobre o mesmo e sua utilização icônica ou estilística em outras áreas artísticas, como a literatura, as artes visuais, entre outras.

4.2 O Estilo Moderno como uma tópica complexa: os *topoi Sonata e Inventio*

O estilo moderno é compreendido como um *topos* complexo no discurso musical de Claudio Santoro: o compositor utilizou formas musicais como um processo. Dessa forma, compreender-se-á a instância *ratio difficilis* na elocução de *topos* menores como a *sonata* e a *inventio*. A essa concepção as instâncias de *ratio* são compreendidas como níveis internos em relação à sua qualidade, visto o caráter de complexidade imanente no *estilo moderno*. A *ratio facillis* se manifesta na própria idiossincrasia do compositor. O *Estilo Moderno* de Claudio Santoro representa a expressão da formação de um estilo avant-garde em plena década de 40.

Desenvolvido sua primeira fase, pode-se identificar o labor composicional complexo em sua música, deslocamento da acentuação métrica e contraponto pontilhístico, uso da técnica serial dodecafônica, uso de formas como processo e estruturas de periodicidade. A relação consciente entre forma, conteúdo e o desenvolvimento do material. O presente *topos* foi identificado nas seguintes obras: *Invenções a duas vozes* (24/01/1942); *Sonata 1942* (29/01/1942); *Pequena Toccata* (1942); *Peças Para piano* (1ª Série) (1943); *Sonata n°1* (1945);

Peças para piano (2ª Série) (1946); *Prelúdio* n°1, 2, 4 e 5 (1ª Série) (1946); *Sonatina Infantil* (1946); *Prelúdios* 18, 20 & 21 (2ª Série, 2º Caderno); *Balada* (1978), *Fantasia Sul América* (1984), *Sonata* n°5 (1988).

Invenções a duas vozes

A obra *Invenções a duas vozes* foi composta no mesmo período que a Sonata 1942. De acordo com a informação que é encontrada no fac-símile, esta obra possui como registro no final da partitura a data de 29 de janeiro de 1942. Essa obra foi composta na Fazenda “Rio do Braço”, localizada em São Paulo (Brasil), e se constitui um conjunto de quatro *inventio*³⁵ baseadas numa mesma série dodecafônica.

Claudio Santoro utilizou-se do princípio da *inventio* por meio da apresentação temática e o desenvolvimento contrapontístico ora imitativo aliado ao conteúdo musical do serialismo dodecafônico, o que possibilitou utilizar a forma musical de uma maneira livre e, para cada invenção, foi trabalhado distintamente de cada uma ao apresentar ora uma relação simétrica no que tange ao uso da série dodecafônica, ora assimétrica, no que tange à omissão, permutação ou distanciamento do conteúdo imitativo, o que profere a cada invenção uma particularidade única na apresentação do conteúdo musical.

A primeira invenção, intitulada *Invenção n°1*, está em andamento *Allegro*, e se constitui de imitação dos temas após sua execução completa, característica *sine qua non* de uma *inventio*; a segunda invenção, intitulada *Invenção n°2*, está em andamento *Lento*, e apresenta uma abordagem da série totalmente distinta da primeira; a terceira invenção, intitulada *Invenção n°3*, *Vivo*, retorna com o caráter pontilhístico, e amplia o uso de tessituras no piano; a quarta invenção, intitulada *Invenção n°4*, tem o andamento *Muito Lento Cantado*, e apresenta uma liberdade tanto no uso da série, quanto na dimensão do escopo sonoro. Em suma, este conjunto de invenções são idiossincráticos, e apresentam uma particularidade no léxico musical. Claudio Santoro também conferiu a cada invenção uma particularidade expressiva, o que confere à sequência dos andamentos “Allegro-Lento-Vivo-Muito Lento Cantado” um contraste intrínseco e orgânico quanto executados em sua totalidade.

³⁵Muito semelhante as estruturas apresentadas das 12 (doze) Invenções a Duas vozes de J.S. Bach dedicadas ao seu filho Wilhem Bach. As invenções a duas vozes e três vozes, de J.S. Bach possuem de caráter pedagógico no desenvolvimento do material musical e da interpretação das frases.

A primeira fase composicional de Claudio Santoro foi orientada pelo serialismo dodecafônico, técnica que foi utilizada concomitantemente por Hans Joachim Koellreutter, professor de Contraponto de Claudio Santoro, e por outros compositores do Grupo Música Viva, símbolo de vanguarda. O compositor utilizou ordernamentos específicos da série para cada uma das quatro invenções. A série dessa presente obra constitui-se da seguinte sequência:

F# G# A C Db F G Eb Bb D B E

	I₀	I₂	I₃	I₆	I₇	I₁₁	I₁	I₉	I₄	I₈	I₅	I₁₀	
P₀	F#	G#	A	C	Db	F	G	Eb	Bb	D	B	E	R₀
P₁₀	E	F#	G	Bb	B	Eb	F	Db	G#	C	A	D	R₁₀
P₉	Eb	F	F#	A	Bb	D	E	C	G	B	G#	Db	R₉
P₆	C	D	Eb	F#	G	B	Db	A	E	G#	F	Bb	R₆
P₅	B	Db	D	F	F#	Bb	C	G#	Eb	G	E	A	R₅
P₁	G	A	Bb	Db	D	F#	G#	E	B	Eb	C	F	R₁
P₁₁	F	G	G#	B	C	E	F#	D	A	Db	Bb	Eb	R₁₁
P₃	A	B	C	Eb	E	G#	Bb	F#	Db	F	D	G	R₃
P₈	D	E	F	G#	A	Db	Eb	B	F#	Bb	G	C	R₈
P₄	Bb	C	Db	E	F	A	B	G	D	F#	Eb	G#	R₄
P₇	Db	Eb	E	G	G#	C	D	Bb	F	A	F#	B	R₇
P₂	G#	Bb	B	D	Eb	G	A	F	C	E	Db	F#	R₂
	RI₀	RI₂	RI₃	RI₆	RI₇	RI₁₁	RI₁	RI₉	RI₄	RI₈	RI₅	RI₁₀	

Quadro 06 - Quadro da Matriz Dodecafônica. *Invenção a duas vozes*, Inv. nº1

Invenção nº1

A Invenção nº 1 é a única invenção que é tem em seu cerne o contraponto imitativo: apresentação do sujeito, contrasujeito, episódios, stretto. O compositor indicou em seu início o andamento *Allegro* ($\downarrow = 144$) que confere à obra um pontilhístico, leve e rápido. O sujeito desta *inventio* se constitui do Original da Série, disposto na tessitura do contralto. Claudio Santoro utiliza estruturas simétricas nesta *expositio* do tema. O compositor dispõe a série em seu ordenamento completo, sem permutações ou omissões, até o primeiro tempo do terceiro compasso. Posteriormente, o sujeito tem sua imitação real apresentada na tessitura do tenor. O contra-sujeito constitui-se do **O-11** (Transposição 11) e é apresentado, pela primeira vez na

tessitura do soprano, a partir da metade de tempo do terceiro compasso, até o terceiro tempo do compasso nº5, o qual é imitado na altura do tenor, até o segundo tempo do compasso nº7.

O compositor utilizou recursos de variação de articulação como o legato, síncopes, e staccatos, o que confere à obra uma certa peculiaridade na sistematização, em sua constituição métrica e também a própria sonoridade. Aqui o uso da série revela uma relação direta com a estrutura musical.

The image displays a musical score for 'Topos Inventio: Inv. nº1', measures 1 through 15. The score is written for piano in 4/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 144. It consists of a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The music features various articulations and dynamic markings. The score is annotated with boxes containing letters and numbers (e.g., O-0, O-11, O-9, O-7) indicating specific intervals or series elements. The piece includes markings for 'Poco rit.' and 'A tempo'.

Figura 02 - Topos *Inventio*: Inv. nº1. Compassos nº1 ao nº15

A partir do compasso nº5 na mão direita, correspondente à altura do contralto, até o final da obra, não é possível mais encontrar sequências da série, que estejam completas: o compositor utilizou ordenações variadas ou pequenos trechos de múltiplas sequências e/ou permutações.

Esta obra revela uma característica de Santoro nesse período que é a apresentação de um material central no início da obra, mas que sofre constantes mutações.

Invenção n°2

A Invenção n° 2 tem andamento *Lento* ♩ = 56 e possui um caráter lírico e mantém a relação contrapontística, mas não no sentido imitativo, apresentado na anterior. Na presente invenção, a série utilizada é **RI-0** (Retrogrado da Inversão) e não há um tema propriamente dito, mas ideias temáticas, o que encerra o uso da série somente como conteúdo musical não conectado à estrutura (em comparação à anterior). A série é apresentada completa, com algumas permutações e repetições. A série é apresentada aleatória no compasso 9 ao 10.

The image shows a musical score for Invenção n°2, measures 1 to 10. The score is in 3/8 time and features a series of chords labeled 'RI-O'. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 56. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f) and pianissimo (pp). The score includes markings for 'rit.', 'a tempo', 'cresc.', and 'á tempo rapido'. A key signature change to two sharps is indicated by a double bar line and a key signature change symbol.

Figura 03 - Topos *Inventio*: Inv. n°2. Compassos n°1 ao n°10

O compositor utilizou a variação de tessituras em uma mesa frase, o que resultou em um contraste rem relação ao uso dos temas, referentes a uma mesma tessitura não encontrados na invenção anterior, o que confere à obra uma certa peculiaridade na sonoridade e dramaticidade, devido à variação dinâmica e de andamento.

Invenção nº3

A Invenção nº 3 (*Vivo* ♩ = 152) é baseada em estrutura imitativa. Ela possui muita semelhança estrutura a primeira invenção, e se aproxima da mesma no que tange a estrutura do uso de tessituras, o contraste de sinais de articulações. Entretanto, difere-se da primeira devido a estrutura formal estabelecida pelo compositor. Também se assemelha a primeira invenção, devido ao caráter mais pontilhístico e contropontístico, o que confere a obra mais movimento.

Santoro utilizou basicamente o ordenamento da inversão do original, especificamente a Inversão do Original (**I-O**) e a décima primeira transposição da inversão (**I-11**). Diferentemente da primeira invenção, é imperioso salientar que o compositor não utiliza o ordenamento da série para compor o tema, o qual utiliza o **I-0**, mas é apresentado após duas utilizações da série. O tema é apresentado do compasso nº1 ao compasso nº 6. O tema desta terceira *inventio* assemelha-se aos elementos musicais já trabalhados na inversão que inicia esse conjunto de obras, como a utilização de sinais de articulação para resultar em contraste sonoro e variação do conteúdo musical: acentos, tenutos, *staccatos*, dinâmica e ligaduras. Santoro utiliza a alteração fórmula do compasso para produzir um contraste na estrutura métrica. Isso torna-se idiossincrático em obras dessa primeira fase, o que pode ser compreendido também na obra *Pequena Toccata*. O compositor o reapresenta o tema logo em seguida a sua primeira apresentação (c. nº7-11), só que transformado agora, com variações de ordenamento das notas da série, variações motivicas, e variações de tessituras.

O compositor utilizou uma segunda reapresentação temática (C. 11-16) com o décimo primeira inversão da série original (**I-11**). Isso conferiu uma mudança do conteúdo musical dentro do contexto temático previamente apresentado. Diferentemente do anterior, Santoro utilizou elementos de compressão de célula motivica, bem com alteração de registros e constituição fraseológica, o que provê a intensificação da ação musical dentro em direção a finalização da obra. O compositor utiliza elementos do tema para finalizar a obra, o que se considera aqui como uma coda. A variação de dinâmica também é utilizada como elementos de contraste, e também profere a esta invenção um elemento intrínseco a movimentação musical.

No que tange à estrutura, o compositor utilizou variações de articulações (legato, staccato, acento e compasso), variações de tessituras e variações de dinâmica para apresentar, em sua sonoridade, um sentido de contraste em várias formas e utilizou-se da apresentação sucessiva dos temas em regiões distintas, muito semelhante ao contraponto imitativo, já apresentado na primeira invenção, mas com ligeiras transformações no tratamento motivico,

onde utilizou recursos de diminuição na composição fraseológica: o compositor nunca apresentou o tema da mesma forma, já que para cada vez que o tema foi apresentado, sempre há uma pequena mudança e que reside no tratamento motivico e na utilização da dinâmica.

III

Vivo ♩ = 152

The musical score consists of five systems of piano and bass clef staves. The first system is marked *p* and includes two measures labeled **I-0**. The second system starts with *f* and *f* 2, followed by *p* and *fp*, and includes a measure labeled **I-11**. The third system features *f* *sempre forte* and includes two measures labeled **I-11**. The fourth system includes *decresc.* and *f*, and includes two measures labeled **I-11**. The fifth system includes *p* and *f*, and includes a measure labeled **I-11**. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 04 - Topos *Inventio*: Inv. n.º3. Compassos n.º1 ao n.º26

Invenção n°4

A Invenção n° 4 tem andamento *Muito Lento Cantado* ♩ = 48 e é a invenção que possui um caráter mais livre e mais etéreo. Esta invenção não é constituída de um tema, como já visto nas anteriores, mas se utiliza do **R-0** (Retrógrado do Original) dotado de muitas permutações e de fragmentos do **R-7** e do **O-0**. O que se destaca nessa invenção é a simultaneidade de fórmulas de compassos diferentes, o uso do pedal e o caráter etéreo, o que confere a ela uma sonoridade não apresentada nas anteriores. O compositor começa com Sib, 4ª Nota do R-0 como o pedal durante pelo menos 5 compassos, e apresentada a série no ordenamento, omitindo a 6ª e 7ª Notas. O compositor utilizou o **O-0** para finalizar a última invenção, com omissões das 2ª e 3ª notas da série.

IV

Muito Lento Cantado ♩ = 48

R-0 *p*

R-7 **O-0**

Figura 05 - Topos *Inventio*: Inv. n°4. Compassos n°1 ao n°8

Sonata 1942 - 1º Movimento

A presente sonata utiliza-se de série dodecafônica como princípio norteador e possui a mesma série original da obra anteriormente analisada, *Invenções a duas vozes* e também foi composta no mesmo local na fazenda Rio do Braço, na Serra da Mantiqueira em São Paulo. De caráter contrastante, essa sonata é dividida em três movimentos, onde cada um possui um andamento e característica própria que em sequência, constituem um contraste: Primeiro Movimento, Lento; Segundo Movimento, *Alegre brincando e gracioso*; Terceiro movimento, muito lento.

O primeiro movimento possui andamento *Lento* ♩ = 44 e dotado de uma idiomática muito particular do compositor, no que tange à fraseologia e à construção temática que pode ser compreendida ao se identificar duas seções principais: a Exposição, que é apresentada a partir do compasso 1 ao compasso 29 e a Reexposição, que é apresentada do compasso 30 ao compasso 42. A exposição possui dois grupos temáticos principais, que representam a série dodecafônica apresentada com o caráter de um tema, cujo contraste é obtido pelo elemento textural e contrapontístico: textura monofônica de caráter enérgico, e que se utiliza de uma ampla tessitura no contexto do instrumento e a textura polifônico-contrapontística, de caráter lírico, frases longas e imitações motivicas em certas vozes.

O primeiro tema pode ser encontrado nos compassos nº1 ao nº7 (c. 1-7), e compreendido na figura acima, onde o compositor utilizou o **O-0** e o **O-11** da série, cuja série original é apresentada completa já nos dois primeiros compassos iniciais da obra. Interessante salientar que a pausa se constitui como um elemento do tema, e que, dividido em duas partes, abarca uma variação da tessitura grave e aguda do instrumento e, de caráter enérgico, com uma variação de dinâmica do *mf* para o *ff*. A segunda parte do primeiro tema se constitui de uma mudança tanto na tessitura, quanto na textura, que se torna monofônica, com intervalos de 15ªJ e finaliza com a cesura ('), recurso muito utilizado pelo compositor para indicar o término de um trecho.

O segundo tema é apresentado do compasso nº8 ao compasso nº15, feita totalmente com o **O-0** e tem início após a cesura. Apesar da mudança clara do material musical, há a mudança da fórmula de compasso e o retorno ao tempo inicial. De caráter mais lírico, a textura contrapontística.

Sonata 1942

I

Lento $\text{♩} = 44$ Claudio Santoro

enérgico *mf* *ff* *f* *mf* *mp* *pp* *mf rit.* *a tempo* *cresc.*

5 9 12

O-0 O-0 O-0 O-0 O-0 O-11 O-11

Figura 06 - Topos Sonata: Sonata 1942, 1º Mov. C. nº1 ao nº8

A transição se estende do compasso nº15 ao compasso nº 21, onde a partir do compasso nº17, o compositor utiliza uma mudança no material da série, sendo utilizado pela primeira vez o O-10.

Figura 07 - Topos Sonata: Sonata 1942, 1º Mov. C.nº14 ao nº30

O compositor utiliza uma extensão cadencial e é compreendida dos compassos nº22 ao nº29. Aqui, o compositor utiliza também o **O-10** da série, seção esta que estabelece uma parada na atividade musical em relação, de forma progressiva, por meio de pausas e da redução do andamento e da dinâmica, que aos poucos perde o caráter enérgico e, junto às suspensões e notas livres na ressonância e em aglomerado, o compositor condensa toda a movimentação musical, ao abrandar, pouco a pouco, a atividade musical na dinâmica *p*, ao executar um movimento da região grave à região aguda, cujas notas ficam ressoando, terminando na fermata em *ppp* com as notas nº9 e nº10 da sequência do **O-10**.

25 *p* $\frac{2}{8}$ *sempre* *p* $\frac{3}{8}$ *ppp* *rall.*

1 3 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12

O-10

Figura 08 - *Conclusio*: Sonata 1942, 1º Mov. C. nº25 ao nº29

A reexposição compreende do compasso nº30 ao compasso nº 42 onde o compositor apresenta o tema transformado: apesar de retornar com o uso do **O-0** da série, o compositor apresenta-o com característica rítmica e com caráter totalmente distinto, cuja construção fraseológica difere-se totalmente do inicial. O mesmo acontece com o segundo tema, que pode ser parcialmente reconhecido pelo contraste de movimentação e contraponto, mas ainda não é apresentado como a primeira vez.

A tempo $\text{♩} = 44$ 4

31 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *ppp* O-0

34 $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ O-11

37 *f* $\frac{6}{8}$ O-11

41 *rit.* *p* *mf* tempo $\text{♩} = 104$ O-11

Figura 09 - *Topos Sonata*: Sonata 1942, 1º Mov. C. nº31 ao nº43

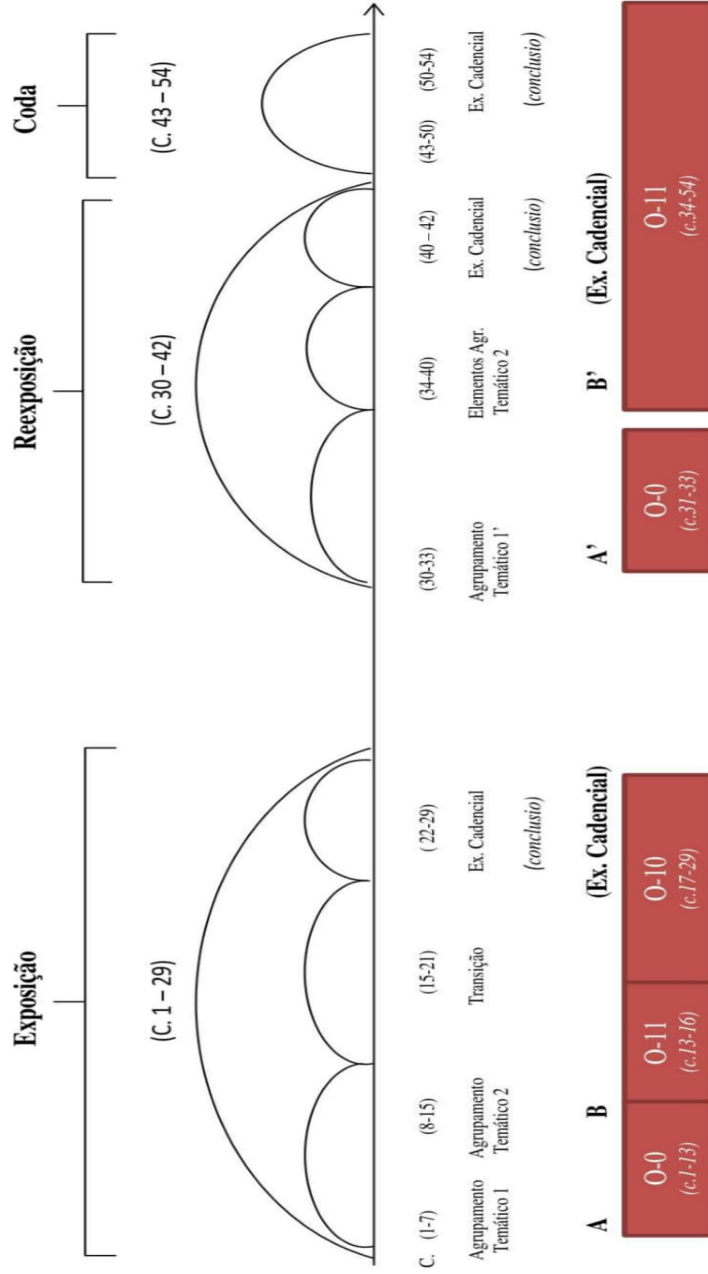
A coda situa-se a partir do compasso n° 43 ao n°54 e compreende a mudança de andamento mais uma vez, realizada anteriormente no compasso n°17 em *Tempo* = 144, onde o compositor realiza a junção do material das duas partes, seja na questão da tessitura ampla, os contrastes de dinâmica e articulação, seja pela contraponto e a variação do caráter. O compositor termina a obra com o **O-11**.

The image shows a musical score for the coda of the first movement of the Sonata 1942, measures 44 to 54. The score is in 4/8 time and features a piano part with dynamic markings from *ff* to *ppp* and a treble part with triplet figures. The sequence **O-11** is highlighted in three boxes across the measures. The first box covers measures 44-46, the second covers measures 47-49, and the third covers measures 50-54. The final measure (54) includes the marking *poco rit.* and a fermata over the final notes.

Figura 10 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 1° Mov. C.n°44 ao n°54

A cadência final, que utiliza o **O-11**, é feita pela ressonância e duração pelas ligaduras das notas da série, o que forma um aglomerado sonoro característico do compositor identificado em outras obras. Interessante é a sonoridade que possui um *decrescendo* do *pp* (pianíssimo) ao *ppp* (pianíssíssimo) e finaliza com uma quinta justa com as últimas notas da sequência do **O-11**, Sib e Mib, na região grave do piano. Isso é muito peculiar pois causa uma sensação de resolução devido ao intervalo tão característico de V - I (Dominante - Tônica), característico da música de tonal. Esse intervalo, utilizado nesse contexto, dá a ideia de resolução mas não de centro tonal.

QUADRO FORMAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA 1942



Quadro 07 - Estrutura Formal do 1º Mov. da Sonata 1942

Sonata 1942 - 2º Movimento

O segundo movimento desta sonata é distinto do anterior no caráter, na estrutura formal e na constituição do material musical. Possui andamento *Alegre brincando e Gracioso* ♩ = 44 e é um movimento onde o compositor utiliza a essência do contraste nas múltiplas articulações como staccatos (.) tenutos (-) acentos (>), o que influencia no deslocamento métrico executado, tanto pelas mudanças da fórmula de compasso, como pelas alterações de articulações acima apresentadas. Esse movimento possui um caráter de pontilhismo realizado em uma espécie de contraponto a duas vozes apresentado por meio da variedade, contraste de duas vozes, pertinentes às grandes seções e pela textura monofônica, pelas seções menores.

Em relação à estrutura, esse movimento pode ser dividido em quatro grandes seções onde o compositor apresenta o material contrapontístico abaixo, mas que não pode ser caracterizado como um tema específico, alternados por um tema monofônico executado em 15ªJ; e por fim, a coda, que se constitui de resumo do material musical utilizado no segundo movimento.

The image displays two systems of musical notation for the second movement of Sonata 1942. The first system, titled "Alegre Brincando e Gracioso ♩=116", shows measures 1 through 12. The music is in 2/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The notation includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and articulations such as staccato (·) and accents (>). The second system continues the piece, also showing measures 1 through 12, with further fingerings and articulations. Both systems feature a boxed "O-0" at the beginning of the first staff, indicating the starting point of the series.

Figura 11 - Topos Sonata: Sonata 1942, 2º Mov. C. nº01 ao nº12

O Segundo movimento inicia-se com o O-O da série, da mesma forma que o primeiro movimento, mas que possui contraste explicitado pela variação de articulação e deslocamento métrico provocado pela alteração da fórmula de compasso e pelo uso de acentos.

Figura 12 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 2º Mov. C. nº18 ao nº22

Ainda na primeira seção, o compositor utiliza o O-11 em um trecho que antecede a mudança da textura musical a duas vozes, mas que é feita a quatro vozes. Essa alternância do número de vozes em relação ao material contrapontístico é predominantemente feita com a mudança da sequência da série.

Figura 13 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 2º Mov. C. nº27 ao nº42

Na seção que antecede a primeira apresentação do tema monofônico, de caráter lírico, *cantabile*, e que fornece um contraste em relação à gama de riquezas adivindas da alteração

métrica, da articulação e variação de contraponto, contidas na primeira seção deste movimento, o compositor utilizou as sequências **I-1** e **O-10**.

* Versão Manuscrita

8° sempre

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Cantabile

R-0

95

10 11

1/4

4/8

Figura 14 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 2º Mov. C. nº88 ao nº101

O tema monofônico, correspondente à segunda parte intitulada Tema B, pode ser encontrado na figura acima que se constitui na verdade, de sua segunda apresentação, que praticamente não apresenta mudanças, onde o compositor utilizou o **R-0** pela primeira vez. O caráter da monofonia provê um contraste com o material apresentado na seção anterior. Na terceira vez, o compositor apresenta o “Tema B” com outra sequência da série, a sequência **I-8**, permutada e com um desenho fraseológico distinto do anterior, mas que mantém o caráter expressivo e cantabile.

130

3/8

4/8 *p espressivo*

2 1 3 4 11

I-8

137

3 9 8 10

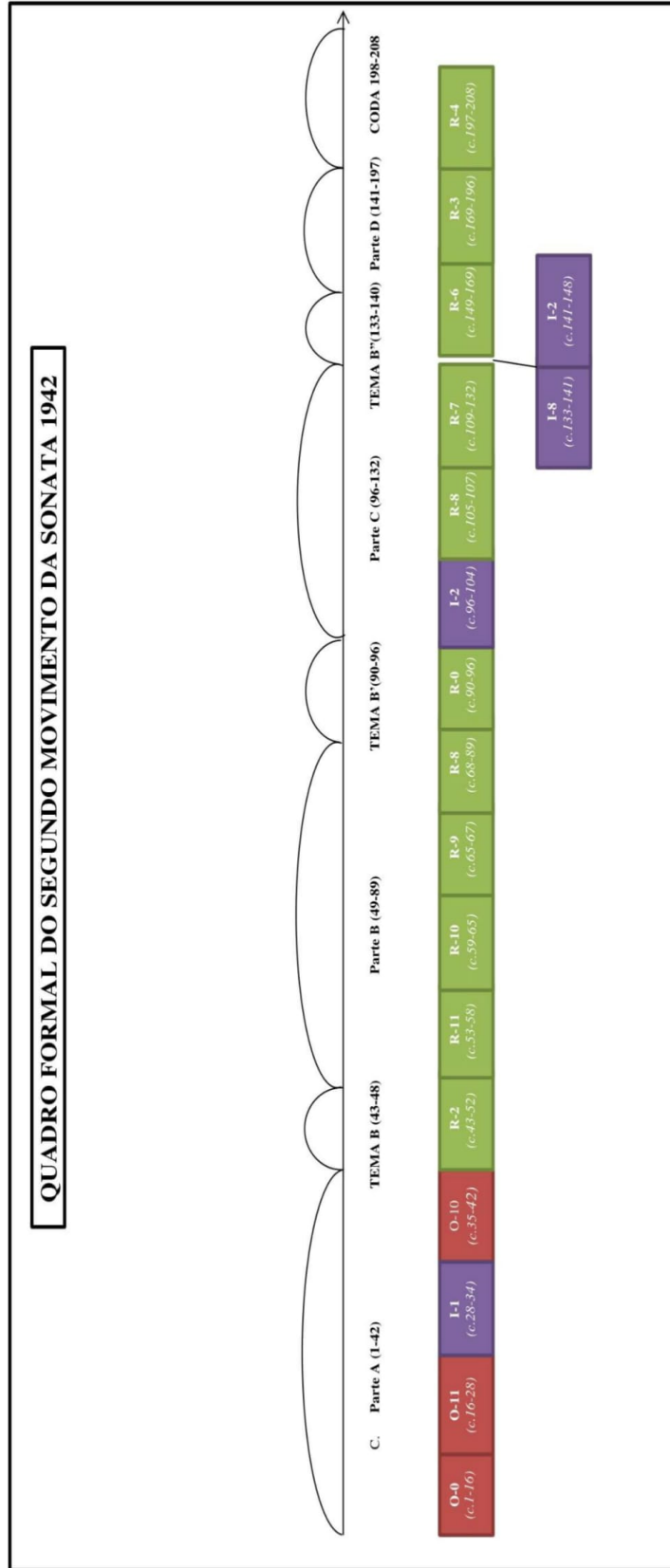
Figura 15 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 2º Mov. C. nº130 ao nº143

A coda pode ser encontrada dos compassos nº198 ao nº208 e se constitui de um resumo e junção entre a variedade contida nas seções maiores entre o lirismo e monofonia, encontrado nas seções menores: a variação métrica pela alteração da fórmula de compasso, aliada à textura monofônica em 15ªJ resultam na desinfinção da atividade musical pela aceleração das semicholcheias, e que terminam o movimento com as notas ressonantes, com longa duração, semelhante ao que foi encontrado em momentos similares no movimento anterior.

Figura 16 - Topos Sonata: Sonata 1942, 2º Mov. C.nº199 ao nº208

Na coda, o compositor utilizou pela primeira vez nesse movimento a sequência do **R-4** nos compassos iniciais e parte dele, permutado, nos três compassos finais. O final não foi provido de variação de dinâmica ou variação de andamento, que ficou presente e constante na dinâmica **ff** junto ao movimento ascendente e de figuras longas, estabelecendo um intervalo de 2ªm com a 6ª nota da sequência R-4 tocada em 8ªj na mão direita e a nota do baixo Sib.

QUADRO FORMAL DO SEGUNDO MOVIMENTO DA SONATA 1942



Quadro 08 - Estrutura Formal do 2º Mov. da Sonata 1942

Sonata 1942 - 3º Movimento

O terceiro movimento tem caráter *cantabile* e expressivo, em contraste com o andamento anterior, e possui a descrição de andamento *molto lento* $\text{♩} = 54$ e é muito semelhante ao 1º movimento no que tange à questão estrutural: Parte A- Parte A' - Coda. Nesse movimento o compositor apresenta um material musical semelhante ao contido no primeiro movimento pelo contraste, mas que é abarcado por uma atmosfera sonora do muito lento, de frases expressivas e de variação na constituição da tessitura, mas continua com o contraste envolto pelas texturas monofônicas e polifônicas.

O compositor apresenta o primeiro tema, que é compreendido a partir do compasso nº1 ao nº17, e utiliza a sequência **I-0** e o **I-11** e cada um respectivamente no que tange a mudança do discurso musical, compreendido na figura abaixo pela mudança da textura monofônica para a textura polifônica:

Figura 17 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 3º Mov. C. nº1 ao nº11

Outro momento em que o compositor utiliza o **I-11** é a partir do compasso nº12, onde termina o primeiro tema da primeira seção ao utilizar o recurso da cesura (') para indicar o fim de um determinado trecho e o início do segundo tema. Já no segundo tema, que compreende o compasso nº18 ao nº22, o compositor utiliza recursos como fragmentação motívica, permutações, repetições, o que confere a este tema uma variedade na movimentação musical e na tessitura em que ele acontece, encontrado nas regiões agudas e graves do piano:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 12 to 17. It features a treble clef with a 4/8 time signature and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the right hand and 1-5 in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Three boxes labeled 'I-11' are placed under the bass staff. The second system covers measures 18 to 21. It includes annotations: 'sonoro' (sonorous) in the right hand, 'Repetição' (repetition) in the left hand, and 'Permutação' (permutation) in the right hand. Circled numbers 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are scattered throughout. Two boxes labeled 'I-11' are present in the bass staff.

Figura 18 - Topos Sonata: Sonata 1942, 3º Mov. C. nº12 ao nº21

O fim do segundo tema da primeira seção é compreendido no compasso nº23, com um recurso cadencial já utilizado no movimento anterior, que trata da densificação da atividade musical pelo uso de figuras de valor mais curto, o que confere uma aceleração da música e que se assemelha ao início do primeiro tema do primeiro movimento e o compositor utilizou a cesura para indicar o término da atividade musical de um determinado trecho.

A segunda seção possui o Tema B', que compreende os compassos nº23 ao nº56, que apresenta modificações do tema anterior, mas com modificações apresentadas pela transformação de sua segunda semi-frase, devido às sucessivas entradas das vozes com a célula rítmica característica. Nesse presente trecho, o compositor utilizou o I-10.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 22 to 24. It features a treble clef with a 4/8 time signature and a bass clef. Dynamics include *ff* (fortissimo). A box labeled 'I-10' is placed under the bass staff. The second system covers measures 25 to 27. It includes fingerings and dynamics. A box labeled 'I-10' is placed under the bass staff.

Figura 19 - Topos Sonata: Sonata 1942, 3º Mov. C. nº22 ao nº27

A coda compreende os compassos nº63 ao nº71 e encerra o 3º movimento com o I-8, o que atribui a finalização pela longa duração das notas finais, mas que têm um caráter suntuoso pela articulação e variação em determinados momentos de staccatos e acentos na dinâmica *ff*, agora, direcionada para a região grave do piano e que se assemelha muito ao término do primeiro movimento. Este pequeno trecho apresenta uma densificação da atividade musical devido ao compasso 1/8 que reduz a métrica e a articulação rítmica junto ao alargamento pela expressão *molto rit.*, às estruturas de articulação e variação de intensidade, que conferem a este trecho o ponto clímax da obra.

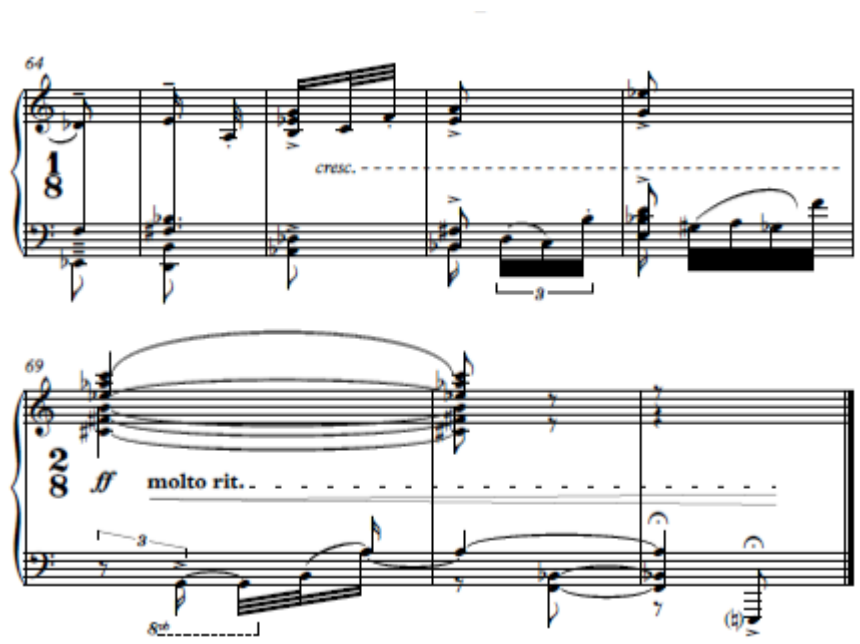
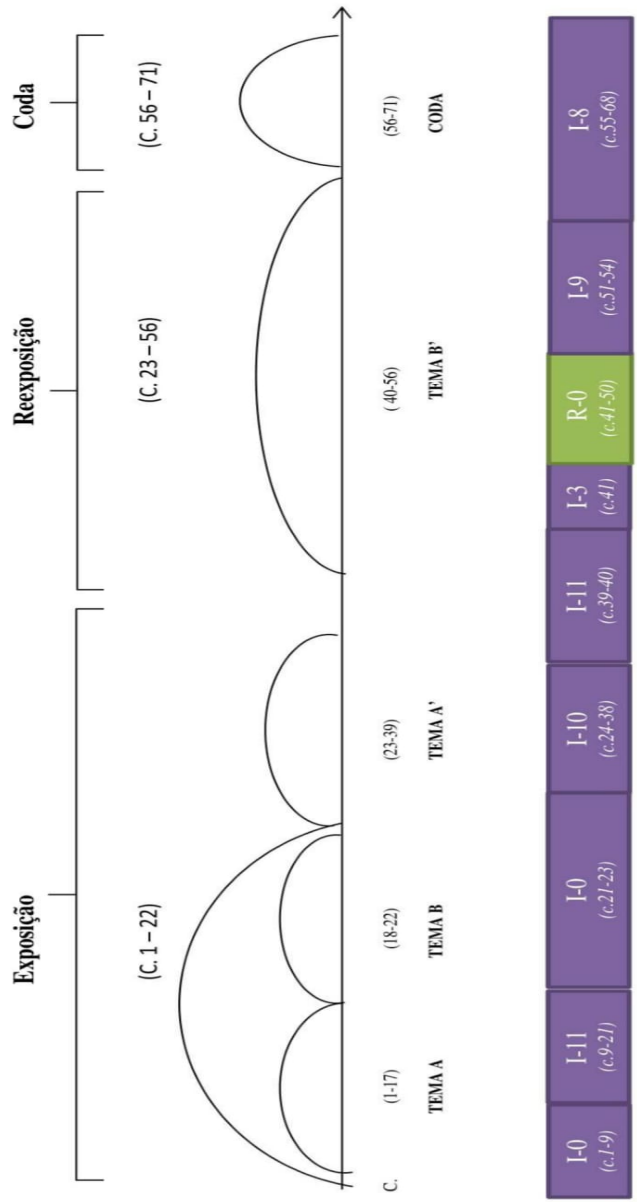


Figura 20 - Topos *Sonata*: Sonata 1942, 3º Mov. C. nº64 ao nº71

Cabe aqui destacar que no presente trecho com o qual o compositor finaliza a sonata, com uma característica um contrária, ao com que havia finalizado os movimentos anteriores: enquanto nos dois primeiros movimentos, o aglomerado sonoro formado pela sustentação das notas da série que eram tocadas em sequência, seguidos de fermata e de um posterior relaxamento da atividade musical, era praticamente feitos em dinâmica *ppp* no primeiro movimento, e *ff* no segundo, em movimento descendente naquele, e em movimento ascendente neste. A sensação de uma cadência final é atribuída pelo movimento descendente na nota de maior intensidade a ser tocada na região grave do piano, junto ao *crescendo* aliado ao relaxamento do tempo.

QUADRO FORMAL DO TERCEIRO MOVIMENTO DA SONATA 1942



Quadro 09 - Estrutura Formal do 3º Mov. da Sonata 1942

Peças para piano - 1ª Série

A obra *Peças para piano – 1ª Série* foi composta no Rio de Janeiro no ano de 1943, e é constituída de quatro obras menores para piano: Peça nº1, *Lento*; Peça nº2, *Lento*; Peça nº3 *Vivo-Grotesco*; Peça nº4, *Moderato*. Cada pequena obra possui um caráter único e também foi composta no princípio do serialismo dodecafônico, mas muito distante do que já feito nas obras anteriores, o qual se afasta completamente da obra *Invenções a duas vozes* em relação à idiomática livre e assimétrica, não estabelecendo mais recursos de imitação ou tessituras de contraponto. Uso da série aqui se remete ao conteúdo musical e não estabelece uma relação com a estrutura da obra. As obras escolhidas para análise foram a Peça nº1 e a Peça nº4. A série dodecafônica que baseou todas as quatro Peças é:

E Eb Ab A F C C# F# G B C Bb D

	I ₀	I ₁₁	I ₄	I ₅	I ₁	I ₉	I ₂	I ₃	I ₇	I ₈	I ₆	I ₁₀	
P ₀	E	Eb	Ab	A	F	C#	F#	G	B	C	Bb	D	R ₀
P ₁	F	E	A	Bb	F#	D	G	Ab	C	C#	B	Eb	R ₁
P ₈	C	B	E	F	C#	A	D	Eb	G	Ab	F#	Bb	R ₈
P ₇	B	Bb	Eb	E	C	Ab	C#	D	F#	G	F	A	R ₇
P ₁₁	Eb	D	G	Ab	E	C	F	F#	Bb	B	A	C#	R ₁₁
P ₃	G	F#	B	C	Ab	E	A	Bb	D	Eb	C#	F	R ₃
P ₁₀	D	C#	F#	G	Eb	B	E	F	A	Bb	Ab	C	R ₁₀
P ₉	C#	C	F	F#	D	Bb	Eb	E	Ab	A	G	B	R ₉
P ₅	A	Ab	C#	D	Bb	F#	B	C	E	F	Eb	G	R ₅
P ₄	Ab	G	C	C#	A	F	Bb	B	Eb	E	D	F#	R ₄
P ₆	Bb	A	D	Eb	B	G	C	C#	F	F#	E	Ab	R ₆
P ₂	F#	F	Bb	B	G	Eb	Ab	A	C#	D	C	E	R ₂
	RI ₀	RI ₁₁	RI ₄	RI ₅	RI ₁	RI ₉	RI ₂	RI ₃	RI ₇	RI ₈	RI ₆	RI ₁₀	

Quadro 10 - Quadro da Matriz Dodecafônica. *Peça nº 1 para piano, 1ª série.*

Peça nº1

A Peça nº 1 tem andamento *Lento* ♩ = 63 e possui uma idiomática muito característica de sua época: frases assimétricas, alternância de fórmulas de compasso, variação súbita de andamento, contraste entre estruturas cordais, homofônicas e polifônicas, variações súbitas de dinâmica. O compositor utilizou o **O-0** e fragmentos do **P-11** e são utilizados como princípio da técnica dodecafônica e não estão conjugados com elementos estruturais da obra.

Nesta obra, pode-se compreender ainda um sentido de contraste encontrado nas estruturas musicais apresentadas junto a variação de andamento *Lento – Alegre – Lento Cantabile Subito*. A mudança do material musical é constante, o que torna difícil o reconhecimento de uma estruturante axiológica a qual o compositor use como paradigma para o desenvolvimento da composição. O que se pode salientar é o uso da dinâmica conjugado com certa ideia musical dentro da propriedade do contraste: uma ideia musical formada por figuras de menor duração, figuras mais curtas e de caráter descendente, são executadas na dinâmica *forte*; já o momento de polifonia ou a possibilidade de uma identificação melódica, são executadas na dinâmica *piano*.

The image displays three musical score excerpts. The top excerpt, labeled 'Fragmento - O-0', shows a piano score with a tempo marking of 'Lento (♩ = 63)'. It features a complex, multi-measure rest structure. The middle excerpt, labeled 'Fragmento P-11', shows a piano score with tempo markings 'Alegre' and 'Lento Cantabile subito'. It includes various dynamic markings like 'p', 'f', and 'ppp', and features a multi-measure rest structure. The bottom excerpt, labeled 'Fragmento P-11', shows a piano score with a multi-measure rest structure and dynamic markings like 'ppp' and 'mf'.

Figura 21 - Topos *Estilo moderno*: Peça nº1. C. nº1 ao nº8

Peça nº4

A Peça nº 4 tem andamento *Moderato* $\downarrow = 72$ e ainda representa a idiomática encontrada na primeira peça. Aqui, o compositor utilizou o **O-10** e o **O-0** e é pertinente salientar que o uso da série se conjuga com a dimensão fraseológica e estrutural da obra: as séries são utilizadas em determinados contextos, ou ideias temáticas ou cadenciais. Ainda assim, pode-se perceber que a mudança do material musical é constante, mas se pode reconhecer uma estrutura temática, não axiológica, no qual o compositor use como paradigma para o desenvolvimento da composição e reafirmação nos compassos finais.

A obra se inicia com um movimento fraseológico descendente em crescendo e em *pp*, e culmina no grave, tudo isso executado com o pedal harmônico liberado, o que resulta numa gama de sonoridade no decorrer da frase e logo após sua execução e a sustentabilidade dos harmônicos durante a fermata. Esse tema finaliza no grave, ainda envolto pela liberação do pedal harmônico, e a execução de harmônicos específicos escritos na partitura.

The image shows a musical score for Piece No. 4, measures 1 to 7. The score is in 3/2 time and marked 'Moderato - (♩ = 72)'. It features a piano introduction with 'pp cresc.' and a 'Ped.' (pedal) marking. The first system is labeled 'O-10' and the second system is labeled 'Fragmento O-0' and 'O-10'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 22 - Topos *Estilo moderno*: Peça nº4. Compassos nº1 ao nº7

A cesura, tão característica nessa fase composicional de Santoro, indica o término de uma ideia musical. O final com a mesma figuração rítmica e fraseológica da ideia temática inicial encontrada no primeiro compasso, mas contém **O-0**, o que revela um sentido de retorno do material como encontrado em uma *Coda*, e finaliza com fragmentos do **P-10**.

Figura 23 - Topos *Estilo moderno*: Peça nº4. Compassos nº8 ao nº14

Os compassos irregulares resultam numa alteração métrica, mas as frases possuem um caráter mais simétrico do que na anterior. O uso da dinâmica ainda está conjugado a ideias musicas particulares que engendram contraste: figuras mais curtas e de caráter descendente ou ascendente são sempre escritas com a dinâmica *mf* ou *f*; já o momento de polifonia ou a possibilidade de uma identificação melódica, são executas na dinâmica *piano*. Apesar da mudança fugaz e constante do material musical, o compositor utilizou um recurso já apresentado nas obras anteriores: para simbolizar uma cadência ou término de uma ideia temática, o compositor utiliza a fermata e a cesura como ponto de relaxamento do discurso musical.

Prelúdios, 2ª Série, 2º Caderno

A obra *Prelúdios, 2ª Série – 2º Caderno* constitui-se de 7 (sete) prelúdios para piano compostos em 1963, período no qual Claudio Santoro já havia abandonado a escrita nacionalista e entrava num período de retorno ao serialismo. Apesar do abandono proporcional da escrita nacionalista, alguns prelúdios ainda contêm traços da harmonia e princípios composicionais deste período. Os sete prelúdios deste caderno são: Prelúdio 13, *Andante*; Prelúdio nº 14, *Adagio Molto Expressivo*; Prelúdio nº15, *Andante con moto*; Prelúdio nº16, *Lento*; Prelúdio nº17, *Lento*; Prelúdio nº18, *Allegro grottesco e bárbaro*; Prelúdio 19, *Andante*; Prelúdio 20, *Allegro moderato*; Prelúdio 21, *Lento*. Deste caderno, somente os prelúdios nº18,

nº20 e nº21 podem ser classificados como dentro do *toposestilo moderno*, os quais os dois últimos serão analisados.

Prelúdio nº20

O Prelúdio nº 20 constitui-se de escrita serial dodecafônica e, apesar de ter sido escrito 20 anos após a obra *Peças para Piano – 1ª Série* (1943), o compositor retorna com o uso da técnica serial dodecafônica e suas possibilidades de uso da série, variação dinâmica, tudo ainda representando um sentido de contraste. A sequência da série utilizada é:

B Ab C D Db G A Eb F E F# Bb

	I ₀	I ₉	I ₁	I ₃	I ₂	I ₈	I ₁₀	I ₄	I ₆	I ₅	I ₇	I ₁₁	
P ₀	B	Ab	C	D	Db	G	A	Eb	F	E	F#	Bb	R ₀
P ₃	D	B	Eb	F	E	Bb	C	F#	Ab	G	A	Db	R ₃
P ₁₁	Bb	G	B	Db	C	F#	Ab	D	E	Eb	F	A	R ₁₁
P ₉	Ab	F	A	B	Bb	E	F#	C	D	Db	Eb	G	R ₉
P ₁₀	A	F#	Bb	C	B	F	G	Db	Eb	D	E	Ab	R ₁₀
P ₄	Eb	C	E	F#	F	B	Db	G	A	Ab	Bb	D	R ₄
P ₂	Db	Bb	D	E	Eb	A	B	F	G	F#	Ab	C	R ₂
P ₈	G	E	Ab	Bb	A	Eb	F	B	Db	C	D	F#	R ₈
P ₆	F	D	F#	Ab	G	Db	Eb	A	B	Bb	C	E	R ₆
P ₇	F#	Eb	G	A	Ab	D	E	Bb	C	B	Db	F	R ₇
P ₅	E	Db	F	G	F#	C	D	Ab	Bb	A	B	Eb	R ₅
P ₁	C	A	Db	Eb	D	Ab	Bb	E	F#	F	G	B	R ₁
	RI ₀	RI ₉	RI ₁	RI ₃	RI ₂	RI ₈	RI ₁₀	RI ₄	RI ₆	RI ₅	RI ₇	RI ₁₁	

Quadro 11 - Quadro da Matriz Dodecafônica. *Prelúdio nº 20, 2ª Sér. 2º Cad.*

Esta obra tem andamento *Allegro Moderato* e foi escrita em compasso irregular 7/16 o que lhe confere um deslocamento intrínseco na métrica aliada à sonoridade de variação de dinâmica e de elementos de articulação como staccatos, tenutos, acentos.

O compositor utilizou o O-0 ao longo da maior parte da obra. Omitiu a 12ª nota logo no início dos compassos 1-2, apresentando-a completa e permutada somente na segunda vez nos compassos 2 ao 3. A partir daí o compositor utiliza ainda esta sequência **O-0** da série, só que mediante permutação e omissões de algumas notas da série original.

Allegro moderato (♩. = 90)

Claudio Santoro
Genève, 01/09/1963

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 16. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 90 beats. The score is in 4/16 time. It features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*. Pedal markings are present throughout. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 8.

Figura 24 - Topos *Estilo moderno*: Prelúdio nº20. 2ª Série 2º C., C. nº1 ao nº8

O compositor utilizou fragmentos do original dos compassos 10 ao compasso 14. A partir dos compassos 15 até o final, o compositor utilizou a sequência do **R-6** por meio de permutação e omissão de algumas notas da série, seção esta que apresenta um elemento novo no trêmulo executado pela mão direita. Esta seção, referente ao trecho dos compassos 15 ao 23, atua como extensão cadencial.

Figura 25 - Topos *Estilo moderno*: Prelúdio nº20. 2ª Série 2º C., C. nº9 ao nº23

Prelúdios, 2ª Série, 2º Caderno - Prelúdio nº21

O Prelúdio nº 21 possui andamento *lento* e possui uma idiomática totalmente distinta do anterior, dotada de lirismo e de uma sonoridade resultante dos aglomerados sonoros formado pelas notas ressonantes sustentadas pelos acordes, mas ainda possui em seu cerne o sentido do contraste. O compositor utilizou primariamente uma nova série para este prelúdio e utiliza somente o **O-0** (Original da Série) para compor a obra toda. A sequência da série que baseou esta obra é:

Eb Db G F Gb E D B D Bb Ab A

	I₀	I₁₀	I₄	I₂	I₃	I₁	I₉	I₈	I₁₁	I₇	I₅	I₆	
P₀	Eb	Db	G	F	Gb	Fb	C	B	D	Bb	Ab	A	R₀
P₂	F	Eb	A	G	Ab	Gb	D	Db	Fb	C	Bb	B	R₂
P₈	B	A	Eb	Db	D	C	Ab	G	Bb	Gb	Fb	F	R₈
P₁₀	Db	B	F	Eb	Fb	D	Bb	A	C	Ab	Gb	G	R₁₀
P₉	C	Bb	Fb	D	Eb	Db	A	Ab	B	G	F	Gb	R₉
P₁₁	D	C	Gb	Fb	F	Eb	B	Bb	Db	A	G	Ab	R₁₁
P₃	Gb	Fb	Bb	Ab	A	G	Eb	D	F	Db	B	C	R₃
P₄	G	F	B	A	Bb	Ab	Fb	Eb	Gb	D	C	Db	R₄
P₁	Fb	D	Ab	Gb	G	F	Db	C	Eb	B	A	Bb	R₁
P₅	Ab	Gb	C	Bb	B	A	F	Fb	G	Eb	Db	D	R₅
P₇	Bb	Ab	D	C	Db	B	G	Gb	A	F	Eb	Fb	R₇
P₆	A	G	Db	B	C	Bb	Gb	F	Ab	Fb	D	Eb	R₆
	RI₀	RI₁₀	RI₄	RI₂	RI₃	RI₁	RI₉	RI₈	RI₁₁	RI₇	RI₅	RI₆	

Quadro 12 - Quadro da Matriz Dodecafônica. *Prelúdio nº 21, 2ª Sér. 2º Cad.*

A obra inicia-se em *pp*, onde o compositor utilizou o O-0 de forma completa e sem permutações ou omissões, dos compassos 1 ao 4. A formação de blocos sonoros de 2^a m, 2^aM e 3^am e 3^aM conferem a essa obra uma sonoridade peculiar, utilizada em tessituras opostas no instrumento e o discurso musical atinge o clímax desta sessão no compasso 6 com um acorde formado por 4^aJ na mão esquerda e 4^a aum na mão direita. O compositor utiliza mais uma vez a fermata no compasso 8 para indicar o relaxamento da atividade musical e o término de uma ideia ou tema musical.

Claudio Santoro
Genève, 01/09/1963

Figura 26 - Topos *Estilo moderno*: Prelúdio nº21. 2ª Série 2º C., C. nº1 ao nº7

A continuidade do discurso musical dá-se dentro da sonoridade resultante deixada na fermata (compasso 10), com o intervalo de 4ª *aum* na mão direita e 9ªm na mão esquerda. O compositor estende esse período de tensão até o compasso 11. A primeira vez que o compositor utiliza um intervalo uníssono (c. 13) na obra confere à esse momento um descanso da densidade alcançada anteriormente. No final, irrompe dois últimos acordes em *ff* dotados de tríades de 3ªM e 3ªm (C. 15 e 16), e finaliza em uníssono na região grave em *pp*.

Figura 27 - Topos *Estilo moderno*: Prelúdio nº21. 2ª Série 2º C., C. nº8 ao nº18

4.3 Topoi Andradeano: *Topoi* Brasileiros

A obra para piano de Claudio Santoro se constitui de um vasto repertório para se identificar diversos *topoi* característicos da música brasileira, mas, na maioria das vezes, esses locais comuns estão contidos no fluxo musical e se tornam figuras de estilo do discurso musical. O compositor raramente apresenta esses *loci* de brasilidade na forma de citação, mas os utiliza para formar um complexo musical deveras fluido. O léxico particular de cada *topos* se transforma, na maioria das vezes, para dar vazão a sua força inventiva e criadora no que tange à particularização e à intencionalidade de seu discurso musical, identificado nas variações harmônicas, construção fraseológica, no eixo axial de tonalidade, o que requer um olhar mais profundo na *ratio difficilis* para tentar compreender como um *topos* em particular é apresentando musicalmente.

A identificação de possíveis *topoi* musicais brasileiros na obra para piano solo de Claudio Santoro foi realizada com mais eficácia no período de influência de uma idiomática folclórica, ou seja, no período de estética nacionalista influenciado primeiramente pela proposta ideológica do Social-Realismo, período no qual o compositor investiga e pesquisa a música tradicional ou folclórica brasileira, o que resulta numa música embebida em figuras culturais como o *sertanejo* ou *caipira*, o *nordestino*, e as danças ou canções que estão intimamente ligadas a esses tipos de símbolo nacional e evocam uma regionalidade e conceitos socioculturais pertinentes ao passado do Brasil onde estas figuras têm em seu cerne a força histórica e as prerrogativas da representação nacional.

Os *topoi* nacionalistas são, na verdade, um exemplo de *topos* complexo que aqui denomino de *topos andradeano*. Mário de Andrade, em seu livro seminal intitulado *Ensaio da Música Brasileira* situa a problemática na música contemporânea e a necessidade de se consolidar uma nacionalização estética para a afirmação da música nacional no discurso de compositores brasileiros.

Para Mário de Andrade, o acento colocado sobre a nacionalização das manifestações artísticas corresponde a uma necessidade da época em estabelecer uma conformação entre a produção humana e a realidade nacional (...) E ele é social justamente porque é interessado, para usar a expressão do próprio Mário de Andrade - o que é o contrário do exclusivamente artístico, inadmissível numa fase de construção e que conduz ao individualismo. Nesse ponto, Mário de Andrade é firme: é necessário o sacrifício da expressividade pura a que podem tender os compositores, pois ela manifesta justamente o individualismo condenado pelo teórico como contrário ao

nacionalismo verdadeiramente interessado. Mário de Andrade volta a esse mesmo tema em muitos escritos, insistindo sempre sobre a necessidade histórica de produzir obras que refletissem as características da raça. Em outros textos, ele estuda os resultados materiais dessa realização, mostrando que o caráter étnico das obras produzidas dentro da orientação nacionalista é acessório, chegando mesmo a criticar o exotismo tomado como válido em si, apenas outra maneira de traír o destino da música. (NEVES, 2008, p.69)

José Maria Neves relata a visão de Mário de Andrade na compreensão da construção de uma identidade musical mediante um método da Determinação (ESTUDO), a Normalização (SISTEMÁTICA) - Afirmação da Nacionalidade:

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. Assim visto, o compositor terá uma tarefa bem definida: colaborar para a determinação (pelo estudo) e a normalização (pelo emprego sistemático) dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira, e para o trabalho de afirmação da nacionalidade. (NEVES Apud ANDRADE, 1941)

Esse método apresenta uma metodologia sistemática de pesquisa para a inspiração da composição de uma música nacional, mediante a atuação sensível e idiossincrática estética dos signos étnicos ou daquilo que se considerou no thesaurus de caracteres étnicos permanentes da música brasileira (uma música essencialmente nacional) sobre período em questão a partir da pesquisa, da criação como um processo de síntese e ressignificação do complexo étnico, e, por fim, a ressignificação estética da própria identidade musical.

Acredita-se que a formação dos *topoi* nacionalistas seguiu um processo semelhante ao descrito acima, onde sua utilização ultrapassa o nível de citação. Muitas vezes o léxico musical foi encontrado pela sua indexicalidade literária: sertanejo ou caipira, o nordestino, influências estilísticas africanas, e representavam uma figura do imaginário literário, que se consolidou ao longo da história como representante da identidade brasileira. A ideia do sertanejo pode ser evidenciada tanto daquele provindo do sertão do interior paulista, simbolizado pelo *caipira*, quanto como aquele provindo do sertão nordestino, simbolizado pelo *aboio* entoado pelos vaqueiros. Interessante compreender como o compositor utiliza a esse *topos*: o aboio possui melodia de caráter melancólico e dolente, sempre no modo mixolídio, dotado de uma construção fraseológica longínqua e livre. A catira foi utilizada em contextos distintos, mas

cuja substância rítmica sempre foi mantida, assim como a densidade harmônica que sempre dava embasamento para a melodia simples e retilínea.

A primeira observação se refere à necessidade de bem compreender a passagem do tema popular para uma ordem artística nova, desde que seja transportado de seu local de origem para o ambiente de concertos, antes mesmo de se pensar nessa ambientação desse material de base. Isso quer dizer que não basta transportar para o ambiente erudito as canções e danças populares, tirando-lhes sua significação primeira. Passando para essa nova "ordem artística", assumindo nova função, a música folclórica deverá ser trabalhada de modo a justificar sua inclusão nesse novo plano de vivência musical. Esse trabalho de representar com integridade e eficiência a manifestação artística popular não é dos mais fáceis, e Mário de Andrade reafirma seu desejo de ver aparecer "um harmonizador simples, mas crítico também" Mas ele não se restringe a essa utilização direta (citação), quase documental, do material folclórico; em outro estágio, não necessariamente superior, ele sabe que o trabalho composicional deverá inspirar-se mais no clima do que na matéria, e que deverá ultrapassar o simplismo da harmonização, dentro de princípios estéticos renovados. (NEVES, 2008, p.72)

O *sertanejo* ou *caipira* foi identificado pelas danças e canções que evocam o caráter do interior do Brasil como a *catira* ou *caretê*, uma espécie de dança sincopada advinda do interior das regiões de Minas Gerais e São Paulo, executadas por instrumentos como o violão que fornece o ritmo característico da dança aliadas às palmas e sapateados dos dançarinos; a *toada*, uma espécie de verbalização melódica lírica na forma de canção, que assumiu ao longo dos anos uma variedade em seu léxico musical, residindo muitas vezes na representação de uma região em particular. A figura do *nordestino* é evocada pelo uso de modos e ritmos particulares, mas aqui foi identificado pelo lirismo do *aboio*, espécie de entoação lírica proferida pelos vaqueiros ao levar o gado durante o caminho árduo sob o sol ardente do Nordeste. A representação musical característica desse *topos* é o uso da escala mixolídia e o lirismo intrínseco a melodia dolente, mas utilizado com algumas modificações em sua harmonia. Todo *topos* aqui identificado no discurso musical de Claudio Santoro é dotado de idiossincrasias não somente no seu uso, mas na própria concepção da obra como um todo.

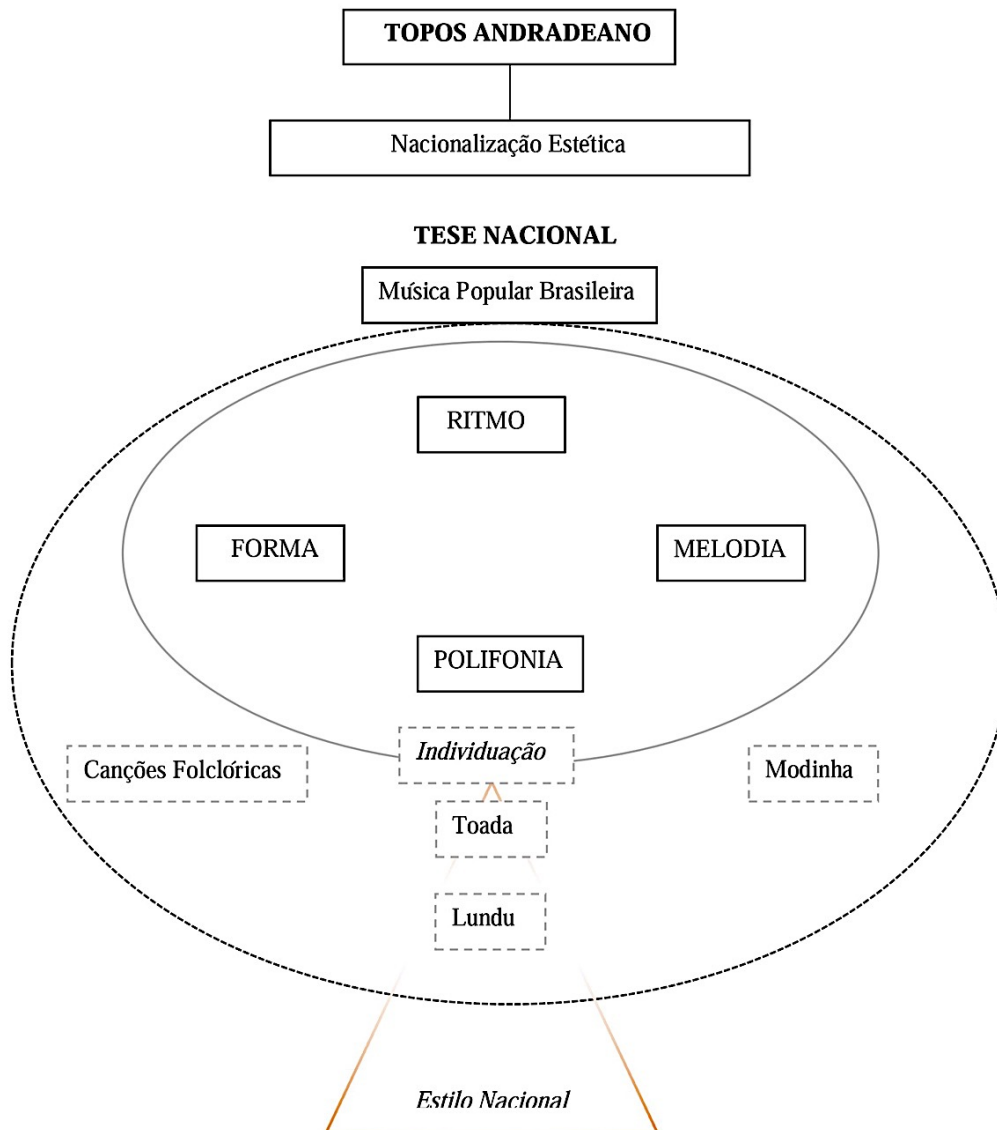


Figura 28 - *Topos* Andradeano: Relação da Tese Nacional e o uso do léxico da música popular brasileira como um processo de individuação do compositor e de um estilo nacional.

4.3.1 Topoi Andradeano: Sertanejo ou Caipira - Ratio Difficilis

A obra *Danças Brasileiras* foi composta em maio de 1951 e compreendem 2 (duas) obras escritas com a influência de uma idiomática provinda do folclore nacional brasileiro: Dança nº1, *Allegro*; Dança nº2. A primeira obra será analisada em profundidade e contém o *topos* sertanejo e é baseada na catira; já a segunda, tem como base uma influência de dança indígena, baseada no modalismo, e pela evidência de percussividade característica em cerimônias indígenas, mas que não será analisada aqui.

A obra *Dança Brasileira nº1* possui andamento *Allegro*♩ = 112 e representa em sua intrínseca idiomática a *brasilidade* ou voz brasileira em seu discurso musical. Essa brasilidade é identificada no ritmo da catira, dança nacional típica do interior do Brasil, o que relembra a figura dos sertanejos ou caipiras numa dança sincopada e de caráter fluido. Sua forma pode ser compreendida na seguinte estrutura:

Seção	Compasso
Parte A	c.1 ao 17
Parte A'	c.17 ao 32
Transição	c.32 ao 36
Parte A	c.37 ao 52
Parte A'	c.53 ao 61
Transição	c.61ao 65
Parte A	c.66 ao 73
Parte B	c.74 ao 101
Coda	c.102 ao 111

Quadro 13 - Quadro da Estrutura Formal. *Dança Brasileira nº1*

A Parte A contém o material temático da obra, com o ciclo modulatório Re – Sol – La – Sol. A Parte A' se constitui de material musical semelhante apresentado anteriormente, só que executado na tonalidade de Gb e com ciclos cadências não explorados anteriormente. O compositor utilizou o recurso de modulação cromática modular em meio tom a tonalidade sistematizada na Parte A. A transição compreende a utilização de escala menor melódica para retornar à tonalidade já apresentada na Parte A, onde as demais partes se constituem como uma repetição muito semelhante ao material já apresentado anteriormente. A parte B se constitui de uma variação do tema melódico, o que confere o primeiro contraste em termos de caráter musical. A coda contém parte do material temático já desenvolvido na primeira parte da música.

A obra inicia-se com o ostinato rítmico característico e empreende o caráter de dança, ostinato esse que é apresentado não somente pela identidade rítmica que lhe é inerente, mas pela melodia que é apresentada junto a ele e lhe dá uma propriedade harmônica junto ao baixo, cuja harmonia aparente é sistematizada na tonalidade de Ré eólio (ou ré menor primitivo) pela força harmônica exercida pelo baixo em Ré em 8ª, alternando com sua 5ª e retornando ao Ré pela progressão i – iv – v – i:

The image shows a musical score for a piece titled 'Dança Brasileira nº1'. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro (♩ = 112)'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Célula rítmica - Caixa' and contains two staves: a bass staff with a rhythmic pattern and a treble staff with a melodic line. The second system continues the piece with similar notation. Below the piano part, Roman numerals indicate the harmonic progression: i, iv, v, i, iv, G: I, and Am: bVII. The key signature changes from one flat to no flats at the end of the piece.

Figura 29 – Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Dança Brasileira nº1. C. nº1 ao nº8

A introdução leva o ouvinte a achar que a tonalidade está em Ré eólio pela sistematização de sua progressão característica, que reforça o centro de tonalidade em Ré, mas a partir do Compasso nº4, o compositor muda a harmonia no baixo, e se encontra na verdade na tonalidade de Sol M. A modulação é feita pelo IV de Ré na segunda inversão, que vem a ser o I grau da nova tonalidade.

A utilização de *13a* e *9a* confere à harmonia uma riqueza típica da música brasileira, o que evidencia que o deslocamento típico da catira não é somente empreendido por sua estrutura rítmica, mas pela apresentação e modulação nos eixos tonais. A nova modulação é feita no compasso nº8, onde o compositor utiliza o primeiro grau que se transforma no *bVII* de Lá menor (Lá eólio), que posteriormente retorna a Sol Maior.

A melodia deve ser destacada pois ela dá a direção harmônica da obra em todas as seções da música, inclusive na seção de transição, que pela propriedade do *solo*, o ostinato não é utilizado para poder se ouvir com clareza a melodia que traz consigo a modulação e variação da estrutura harmônica.

O compositor utiliza ciclos de modulação constantes, geralmente de 4 em 4 compassos, o que confere uma fluidez e riqueza harmônica. Um dos procedimentos utilizados por Santoro foi a modulação cromática (*G-Bb*) realizada por enarmonia: o acorde de dominante secundária *V2/iii* se transformará no primeiro grau da tonalidade de Sol *b* Maior. Essa modulação foi alcançada mediante a relação de dominante da dominante do terceiro grau de Sol Maior (*Si m*) e a relação *#VII b5/2* (na verdade, dominante da dominante do III grau de Sol).

Modulação por enarmonia

Figura 30 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Dança Brasileira nº1. C. nº14 ao nº22

Uma cadência característica encontrada em muitas músicas regionais brasileiras é a progressão *ii – I*. Nesse caso, o segundo grau assume função de subdominante, o que pode ser lembrado pela influência da cadência plagal e sua resolução não definitiva. Somente na última metade de tempo é que o quinto grau aparente surgir na melodia com o Ré *b* 3 em colcheia:

Figura 31 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Dança Brasileira nº1. C. nº23 ao nº24

A modulação para retornar a tonalidade de Sol M foi feita no canto solo, uma melodia solo, executada na região grave do baixo que compreende os compassos nº32 ao nº 35, na tonalidade de Bbm Melódica. Essa modulação cromática realizada pela alteração do 6º e 7º grau são as notas comuns na escala de Rem, respectivo a IV e V grau: essa modulação é cromática tem um caráter duplo e se refere não somente a Subdominante e Dominante de Ré menor, mas por se manter na mão direita as notas Sib e Réb, que são respectivamente o VI grau e a sensível de Ré m:

Figura 32 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº32 ao nº37

Pela primeira vez o compositor apresenta uma parte contrastante, representado pelo *Lento Cantabile*, o momento de maior lirismo nesta obra. O compositor utilizou recursos de

aumento na célula rítmica da catira, com a melodia característica já apresentada diversas vezes anteriormente, mas com uma propriedade mais lenta e mais lírica

Figura 33 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº71 ao nº84

Na coda, o compositor retorna ao ritmo da catira, com uma pequena transformação motivica ao inserir mais uma semicolcheia no segundo motivo característico deste ostinato, o que confere a este momento uma extensão cadencial de caráter brilhante e suntuoso e afirma a tonalidade de ré, mas no último compasso, Santoro apresenta notas como *Fa# - Sib - Lab*, notas que resultam numa dúvida em qual tonalidade termina a obra.

Figura 34 - Dança Brasileira nº1. Compassos nº102 ao nº111

Outra obra que também contém o mesmo topos *sertanejo* ou *caipira* é a obra *Paulistanas nº2*, identificada pelo próprio compositor no início como *Tempo de Catira*. Nessa composição, Claudio Santoro estabelece o ostinato rítmico em 4/8 e uma harmonia mais densa do que apresentado na obra *Danças Brasileiras nº1*:

Mod. Tempo de Catira

PIANO

Figura 35 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Paulistanas nº2. C. nº1 ao nº11

Nessa obra de estrutura forma mais complexa (A – B – C e Coda), para cada parte o compositor utiliza uma estrutura rítmica brasileira, mas a que prepondera é o ritmo da catira já identificado anteriormente.

A toada pode ser encontrada na obra *Prelúdio nº4*, do prelúdio avulso de andamento *Andante* e dinâmica *p*, cuja denominação “toada” é indicada como subtítulo pelo compositor, que utiliza o ostinato rítmico do maxixe, o que confere a obra um caráter mais rítmico e movimentado.

Andante

Piano

Figura 36 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Prelúdio nº4, Prelúdio Avulso. C. nº1 ao nº7

A obra pode ser dividida em duas três partes principais: A – A’ – B. A parte A possui dois temas, onde o primeiro é tema formado pelo caráter intrínseco do ostinato rítmico e o segundo, funciona quase que transitório par ao retorno do primeiro, não gerando contraste, mas que surge como um ostinato rítmico que parece oculto no primeiro tema. A segunda parte é voltada para

a melodia em terças característica do aboio que será tratado mais à frente, dotado de lirismo, frases longínquas, que indicam uma parada momentânea do discurso musical.

Este presente prelúdio possui uma particularidade na interpretação de frase devido à cesura e a fermata utilizadas para identificar um momento cadencial na música, recurso este já utilizado anteriormente por Santoro.

O compositor utilizou sequência cromática de sétimas menores no baixo para acompanhar o ritmo característico brasileiro executado pela melodia. Mais uma vez, a propriedade de movimentação não é tratada somente na célula rítmica pelo compositor, mas também pela tensão harmônica criada pelos acordes de sétima menor realizados em uma progressão cromática que culmina na resolução da *apoggiatura* somente no tempo fraco do compasso.

O aboio pode ser encontrado na obra *Prelúdio n°3*, da Primeira Série. Vê-se claramente uma alusão às terças tão tradicionais na música sertaneja e a melodia dolente e saudosista. O compositor coloca como subtítulo “*Entoando tristemente*”, o que evoca a noção do triste e melancólico, mas que se caracteriza pelas terças tão características da música sertaneja ou caipira.

(Entoando tristemente)

Claudio Santoro
Lausanne, 10 de Junho de 1948

Lento

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled '(Entoando tristemente)' and is by Claudio Santoro, dated Lausanne, 10 de Junho de 1948. The tempo is marked 'Lento'. The score is in piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 + 1/8 time, marked 'Lento'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system starts at measure 7 and continues the piece. The score includes dynamic markings like 'Piano', 'cresc.', and 'p'.

Figura 37 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Prelúdio n°3, 1ª Sér. C. n°1 ao n°12

O compositor utilizou o compasso irregular $3/4 + 1/8$ e resulta numa alteração métrica somente durante os dois primeiros compassos iniciais. A melodia em terças possui um lirismo contido na interpretação das frases e na própria atmosfera muito clara e singela, como um canto solo, provida de movimentação pela variação dinâmica e pelas mudanças de compassos. A partir do compasso n°2 a métrica se torna regular com a fórmula de compasso $3/4$, porém o uso da melodia gera a sensação de um compasso binário composto.

A cesura tão característica no discurso musical de Claudio Santoro foi utilizada mais uma vez para informar o término da frase realizado pelo de *Lab* com sétima menor exercendo função de dominante. Esse assume uma importância dentro do contexto harmônico pela possível afirmação da tonalidade em torno do eixo tonal de *Ré b* maior, o que pode levar a uma direção interpretativa sobre a tríade de *Re – Fa#* no contexto enarmônico: Essa tríade faz parte do *iv / IV*, ou seja, pode ser interpretada como a subdominante menor *Dó b m*, e atua como função de dominante substituta de *Sol b*, o que pode indicar a tonalidade de *Reb Mixolídio*.

A obra *Paulistana nº5* possui andamento *poco lento* e é um exemplo de como o compositor utiliza a forma de *tropar* ao utilizar o *topos* nordestino e o *topos* sertanejo numa mesma obra. Dividida em duas partes principais (Parte A – 1 ao 18; Parte B – 19 ao 34; Codetta - 35 ao 36) e uma codetta, cada parte tem uma característica intrínseca de brasilidade, mas é na parta A onde se pode encontrar o tropar de dois topos distintos: *o nordestino* e o *sertanejo*.

Paulistana nº 5

Ré Mixolídio *b*IV CLAUDIO SANTORO

Poco lento (*Entoando*)

PIANO

$vi^7 \quad iii^2 - iii^7 \quad iv^6 \quad I \quad vi^7 \quad iii^2 - iii^7$
 $iv^6 \quad I \quad vi^7 \quad iii^2 - iii^7 \quad iv^6 \quad I$

Figura 38 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Paulistanas nº5. C.nº1 ao nº13

Nos compassos iniciais o compositor apresenta uma melodia na tonalidade de *Ré* Mixolídio até o terceiro tempo do primeiro compasso, mas confere a esse frase uma

peculiaridade é o *iv b9/b7*, utilizado pelo compositor no quarto tempo do primeiro compasso: *vi7 – iii2 – iii^o – ivb7/6 – I*. Claudio Santoro somente utilizou esse acorde peculiar no quarto grau menor quando referente ao *topos* nordestino. Já no momento das terças paralelas, o compositor utiliza somente o modo mixolídio, sem alteração do IV grau, o que pode ser corroborado na composição anterior. A seção das terças, que na verdade são décimas, compreendem um caráter lírico realizado em dinâmica *p*, cujas frases longas se completam com o pedal em oitavas em Ré, estrutura muito semelhante na música caipira quando o violeiro percute a corda para dar a tonalidade e os cantores executam o solo em terças. Aqui, a tessitura corresponde ao tenor e ao soprano.

4.3.2 Topoi *Andradeano: Sertanejo ou Caipira - Ratio Facillis*

O significado

Luiz da Câmara Cascudo define o *cateretê* ou *catira*, no livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, como uma dança feita principalmente por homens enfileirados com coreografia específica, mas não imutável, de origem desde o período colonial em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro:

Dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial em S. Paulo, Minas e Rio de Janeiro. Couto de Magalhães informa tê-la incluído o Padre José de Anchieta nas festas de S. Cruz, São Gonçalo, Espírito Santo, São João e Nossa Senhora da Conceição, compondo versos no seu ritmo e solfa, dizendo-a *profundamente honesta*. Podia até ser dançada sem mulheres. E ainda a dançam assim em certas paragens de Goiás, a *catira*. Stradelli crê o *cateretê* indígena. Artur Ramos, africano. Ezequiel, citado por Teófilo Braga, deduzi-o como a dança do séc. XVI que se chamou *carretera* em Portugal. A dança tem alguns elementos fixos, apresentando variações na música e na coreografia.(...) “Eis os elementos essenciais da dança: duas fileiras, em geral, de homens; sapateado e palmeado e o canto da *Moda de viola*, em intervalos diferentes”(…) a moda é cantada para “o descanso dos dançadores.” Os elementos não fixos, aludidos (sem que negasse os permanentes típicos) é a feição pessoal assumida por alguns dançadores no *serra-abaixo* e sobretudo no *Recortado*, na troca de lugares onde há exibições coreográficas e não sob modelos imutáveis, como no *Cururu* ou em certas danças gaúchas, as mesmas, diferenciadas pela elegância e donaire do par. (CASCUDO, 2012, p. 185-186)

A *Catira* como Dança

A Catira ou cateretê é uma dança típica provinda das regiões de Minas Gerais e São Paulo e é executada por duas fileiras opostas de homens ou mulheres caracterizados com um traje típico da imagética caipira, acompanhada musicalmente por um ou dois violeiros que fornecem o ostinato rítmico do *rasqueado*, junto à moda de viola, sonoridade específica produzida pelo fugaz movimento explosivo dos dedos da mão, que percutem as cordas sob o tampo harmônico do instrumento e fornece o andamento e espírito musical aos dançarinos de catira, que respondem a esse estímulo ao *escovarem* o chão com uma tríade coreográfica que envolve o *bate-pé*, ação de percussividade relativa ao encontro das mãos junto aos pés, na qual a mão executa um movimento descendente e o pé um movimento ascendente e ambos vão de encontro, um ao outro, na altura da cintura, que pode ser executado na frente ou atrás do *catireiro*; *bate-mão*, movimento que reside no encontro de duas palmas do próprio *catireiro*, ou entre os *catireiros* e que precedem ou sucedem os pulos; *pulos*, que representam o impulso do chão para cima com as pernas próximas ou separadas, e varia de acordo com o andamento e sessão da música.

O *topos* em outros compositores

O pesquisador Nascimento (2013) também identifica a idiomática característica da catira ou cateretê na obra para violão solo de Sebastião de Tapajós:



Figura 39 - *Topos Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Catirimbó, de S. de Tapajós. C. nº9 ao nº10

Como um exemplo contemporâneo, pode-se destacar o trabalho do compositor João Victor Bota também se utiliza do ritmo da Catira em sua obra *Catira Paulista* (2007) que possui não somente o ostinato rítmico característico, mas elementos que representam as sonoridades produzidas pela *escova* dos dançarinos, como elementos do *bate-pé* entre outros:

Catira Paulista

D

The musical score shows the following details:

- Measures:** 49 to 52.
- Instrumentation:** Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., Es. Cl.
- Key Signature:** Changes to D major (indicated by a 'D' in a box).
- Dynamics:** *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).
- Annotations:** A box labeled "Ostinato Rítmico - Catira" highlights the rhythmic pattern in the Oboe and Bassoon parts.

Figura 40 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - Catira Paulista. C.nº49 ao nº52

O Significado de Toada

A toada é um tipo de canção ou cantiga com sua origem ainda no século XVIII e que representa a verbalização melódica e sentimental, ora envolta na cultura folclórica, das tradições e de autores anônimos, ora representativa da cultura popular que se transforma no estilo de artista e se transforma pelas diferentes regiões do país. Esta última é um exemplo muito claro que foi encontrado no discurso musical de Claudio Santoro.

Cardoso (2013) investiga a toada no bumba-meu-boi e apresenta conceitos vastos e que podem ser úteis para compreender a diversidade no que tange ao seu significado:

Toada significa, segundo Cunha (2010), soar em tom alto, produzir ou ressoar som, é o participio passado de “toar” e vem do latim TONARE, quer dizer “trovejar”. Para Cascudo (2000), toada é cantiga, canção, cantinela; a melodia nos versos para cantar-se. Canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo, mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla. Cascudo (2000) ainda diz que a toada em si é qualquer cantiga, referindo-se especialmente à espécie lírica comum e às vezes também com motivo jocoso ou brejeiro. O autor ainda refere-se à toada como sinônimo da solfa, da música, o som e o tom. Diz que está ligada

à forma musical e não à disposição poética. É conhecida no sertão com esse significado, o qual está ligado ao sentido clássico da palavra: “soar”, “produzir ou ressoar som”, como afirma Cunha (2010). Ferreira (1999) diz que toada é qualquer cantiga de melodia simples e monótona, com texto curto, sentimental ou brejeiro, de estrofe e refrão. É entoação, é tom. É a parte musical do canto das estrofes tradicionais da cantoria. É cantiga, é solfa. (CARDOSO, 2013, p.23)

Apesar das diferenças de definição do conceito de toada, elas apresentam um lastro comum sobre a cantiga ou canção de caráter melancólico e que, mais voltada para uma questão de forma musical do que estrutura poética, vem do entoar e do cantar do sentimento, do íntimo, do cômico.

O conteúdo da toada pode variar de acordo com a intencionalidade do compositor, podendo ter um conteúdo voltado para o que se considera belo na história particular de um povo, de uma cultura ou daquilo que seja válido cantar.

A toada, em algumas regiões, como Manaus ou no Nordeste assumiu um caráter importante no que diz respeito às festas tradicionais do Boi-Bumbá, inclusive a toada como uma brincadeira ou como um jogo que, na verdade, eram toadas de desafios entre os grupos, que tinham a intenção de provocar e convidar o adversário para o confronto.

Cardoso ainda salienta as particularidades da toada no bumba-meu-boi:

Ainda sobre as toadas, Braga (2002) diz que as composições versam sobre temas que se referem à região amazônica, como a *paisagem*, onde são destacados os rios, a mata, a fauna e a flora, o *caboclo*, homem mestiço que historicamente contribuiu para a formação da sociedade regional, junto com a *morena bela*, que tem como qualidades a sensualidade, graça e beleza femininas. O autor ainda faz referência aos grupos indígenas da Amazônia e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil Central, temas recorrentes nas toadas de boibumbá, além da mitologia regional e dos personagens tradicionais apresentados pelos boisbumbás. As toadas atuais diferem das toadas antológicas. E é nesse sentido que transparecem as características encontradas nos conceitos já apresentados nesse capítulo. As composições antigas eram cantigas curtas, simples e com refrão. A ênfase era dada no refrão. Já as toadas atuais passaram por todo um processo de transformação, são mais longas, possuem uma estrutura formal diferente das toadas antológicas e continuam com o refrão, pois este é o chamariz da composição.(...). (CARDOSO, 2013, p.26)

O topos em outros compositores

A toada foi também objeto de composição de muitos compositores brasileiros como Lorenzo Fernandez, que utiliza a denominação toada como o significado de canção amorosa:

Para Andino Abreu

Toada p'ra Você

Tonada para Usté

Poesia de MARIO DE ANDRADE
Tradución de PEDRO JUAN VIGNALE

Música de O. LORENZO FERNÁNDEZ

Dengôso (♩=66)

PIANO

p e ligado (m.d.) (simile)

Canto *mf*

De vo - cê, Ro - sa, eu não que -
Deus. té, Ro - sa, yó no qui -

Figura 41 - Topos Andradeano: Sertanejo/ Caipira - *Toada p'ra Você*. C. nº1 ao nº06

O Significado de Aboio

Luis da Câmara Cascudo, em seu livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, apresenta o aboio num contexto sócio histórico, ao identificar outros que pesquisaram e refletiram sobre o tema e tentaram traçar sua origem ao longo dos anos desde o período colonial. A busca por uma consciência histórica provinda do popular reside em geral no pastoreio e no cuidado com o rebanho, função esta primordial do canto, que não somente entoava os sentimentos, mas guia os animais pelo caminho indicado por sua melodia, fato este conectado a diversas regiões pastorícias nos depoimentos de outros investigadores sobre o tema:

Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Dentro desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação e são apontados os que se salientam como *bons no aboio*. O canto

finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: *ei boi, boi surubim, ei lá*. O canto dos vaqueiros, apaziguando o rebanho, levado para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões de pastorícia do mundo. Antonil, que escrevia em princípios do séc. XVIII, informou: “Guiam-se as boiadas, indo uns tangedores diante, cantando, para serem desta sorte seguidos do gado”

Sobre a origem do vocábulo, Cascudo relata que se desconhece sua origem em qualquer tipo de documentação ou registro anterior ao século 19, e fala da transitoriedade do nome, que possui um significado diferente em Portugal, devido talvez ao processo de retorno a Portugal dos colonos ou outros integrantes. A especificidade do aboio executado no sertão tem característica de canto solo, de caráter muito antigo e de forma livre, sem estrutura estrófica, em busca de guiar o gado na direção de quem o verbaliza:

Não conheço o vocábulo em documento anterior ao séc. XIX, creio-o brasileiro, levado a Portugal, porque lá o registro era referente ao aboiar, pôr uma boia em nalguma coisa(...). No sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente, Jamais cantam versos, tangendo gado. O aboio não é divertimento, É coisa séria, velhíssima, respeitada. Aboia-se no mato, para orientar a quem se procura. Aboia-se sentado no mourão da porteira, vendo o gado entrar. Aboia-se guiando o boiadeiro nas estradas, tarde ou manhã. Serve para o gado solto do campo e também para o gado curraleiro, vacas de leite, mas em menor escala.

Cascudo também nos informa sobre a dificuldade de registrar musicalmente as entoações do aboio, fato já encontrado por português como Carlos M. Santos ao tentar registrar em partitura “interjeições do boieiro” na ceifa, e sua similaridade aos neumas, o que considera tal tarefa como contrassenso devido a sua liberdade tanto no caráter quanto no ritmo:

O aboio não tem letra, frases, versos, senão o excitação final e este mesmo já falado e não mais cantado. A fixação é igualmente impossível pela indivisão dos períodos musicais. Um aboio no pentagrama é um pinguim no Saara. Um estudioso, desaparecido antes dos trinta anos, Juvêncio Mendonça, pesquisou, a meu pedido, a música dos aboios, que foi ouvir no próprio ambiente sertanejo. Suas conclusões coincidem inteiramente com as seduções dos portugueses (...) “Colocar no leito de Procusto dos compassos a melopeia arritmica que acompanha ou faz esquecer às morosas boiadas as suas longas jornadas para os matadouros, seria, a meu ver, um contra-senso. Acho, todavia, a maior facilidade e exatidão figurá-la no ritmo livre e quironômico do canto gregoriano. O tema do aboio é um

só. Como à cera de abelha, o sertanejo o torna interminável na forma, conservando a mesma essência.

A dificuldade do registro se remete, não só à musicalidade, que desperta pelo improvisado, mas também pela própria expressividade daqueles que verbalizam musicalmente as vontades e sentimentos, sem acompanhamento ou tonalidade, o que tornava o fenômeno espontâneo. A essa capacidade de espontaneidade da música que é deveras difícil torná-la codificada num sistema de notação, visto que não é somente a nota que se apresenta; o canto em si é dotado de uma singularidade de timbre, sentimento, vontade, respiração, disposição física. Tudo isso, que estava além da partitura, constiu-se como fenômeno da espontaneidade musical dos mais humildes apontado por Cascudo e, logicamente, as questões que dizem respeito às propriedades musicais como a forma, a frase, a duração, o andamento, entre muitos outros, tornavam-se pequenos, já eram fugazes, não podendo se repetir na maioria das vezes.

O *Topos* em outros compositores

O aboio na obra “*Abôio*” de Ernani Aguiar, e a expressividade do lirismo dolente em terças paralelas características:

ABÔIO

Toada de boiadeiros do sertão cearense

Letra e harmonização de ÉRNANI BRAGA

The musical score for 'Abôio' is presented in three systems. The first system shows the vocal line (Canto) and the piano accompaniment (Piano) starting with the tempo marking 'Andante calmo'. The piano part begins with a fortissimo (ff) dynamic. The second system, starting at measure 6, includes the lyrics 'Vais can - tan - do a tu - a can - ção tris - to nha e do - len - te;'. The piano accompaniment continues with a fortissimo (ff) dynamic. The third system, starting at measure 11, includes the lyrics 'E can - tan - do es - que - ces a dôr que tu - a al - ma'. The piano accompaniment continues with a fortissimo (ff) dynamic.

Figura 42 - Topos *Andradeano*: Sertanejo/ Caipira - *Abôio*, de E. Aguiar. C.nº1 ao nº14

4.3.3 Topoi *Andradeano*: *Afro-Brasileiro* – *Ratio Difficilis*

A obra para piano do presente compositor já evidenciou um lugar estético profícuo para se compreender a noção de referencialidade de figuras brasileiras que evocam a voz nacional, figuras essas que contém a expressão de uma essência brasileira como parte na formação sociocultural de nosso país. Essa necessidade de uma junção de significados da realidade nacional e humana, para além do individualismo do compositor, tão em voga no nacionalismo *andradeano* pós-modernista, desperta outro *topos*, de matriz cultural da história brasileira, formado pelos africanos que vieram ainda na época das colônias, com seus costumes tribais, religiosos, de uma musicalidade lasciva para o homem europeu, pelos contratempos no ritmo

de seus instrumentos de percussão, que inspiravam uma movimentação visceral e ardente do corpo, pela sexualização da dança quase ritualística. Esse *topos* afro-brasileiro pode ser compreendido pelo batuque e pelo lundu.

O *batuque* e o *lundu* possuem uma origem comum, das danças e da música no início da colônia no Brasil, e elementos dessas sonoridades se engendraram no inconsciente nacional como elemento estético para a produção de uma música genuinamente nacional. O primeiro reside nas rodas de batuque, formada por aqueles que compartilham o espetáculo, daqueles que dançam, propriamente, os músicos em geral. No centro desta roda reside os dançarinos ou dançarinos que exibem movimentos coreográficos, de uma força particular muscular nas regiões do quadril, nas mãos junto com a percussão, nos pés contra ao chão e no próprio estalar dedos e movimentos da cabeça e o ventre, junto a outro ventre, encostam os umbigos e formam a umbigada.

A obra *Batucada* foi composta em 26 de junho de 1948 e tem andamento *Allegro*, em compasso 2/4. O Batuque, representado pela variação rítmica e métrica irregular guarda o significado sócio histórico da herança colonial dos batuques realizados pelos escravos, momento permeado pelo caráter alegre e recreativo onde se reuniam para festejar, realizados geralmente em momentos de intervalo longínquo após o trabalho.

Essa obra tem como característica intrínseca o ritmo sincopado, cuja métrica se altera pela variação de articulação por meio do acento (>) em partes fracas de tempo e pela suspensão com tenuto (-) realizada com ligaduras de prolongamento entre a última e primeira nota do compasso.

A obra se inicia com uma introdução em arpejo realizada por intervalos de 5ªJ, pela mão esquerda e pela mão direita, na tessitura do contralto e soprano, seguida de fermata no 2º tempo do compasso. Essa parada da atividade musical, em tempo fraco do compasso, indica que a ideia musical está se iniciando, mas não pronta em completude, e funciona como um chamado utilizado pelo efeito de suspensão e é de fato, o chamado ao ouvinte que indica o batuque irá começar.

Figura 43 - Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro - Batuque. Batucada. C. n°1 ao n°7

Este ostinato rítmico confere à obra o caráter meio irregular que se completa e estabelece o plano de movimento para a melodia. Com a extensão máxima de 5ªJ, também com ritmo sincopado, resulta numa caracterização fraseológica quebrada, de um molejo e movimento inconstante.

Figura 44 - Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro - Batuque. Batucada. C. n°8 ao n°11

O distanciamento das tessituras na região grave gera a impressão de que existem mais vozes instrumentais na percussividade exibida pela mão esquerda, o que causa um contraste com a melodia feita no âmbito de uma tessitura somente.

A *Sonata n°3* é a quarta sonata composta para piano e a primeira a abordar uma idiomática nacionalista. Em suma, uma obra deveras complexa, de uma variedade de ritmos tradicionais brasileiros, na qual o compositor argue na idiomática da vonacional na complexidade estrutural de uma forma sonata. O terceiro movimento é que compreende o topos afro-brasileiro com o batuque como ostinato principal.

III

Moderato (♩ =)

The image shows a musical score for the third movement of the Sonata n°3, 3rd movement, C. n°1 to n°8. The score is in 4/4 time and consists of three systems of piano notation. The first system starts with a piano (pp) dynamic and ends with a crescendo (cresc.). The second system has a 'poco' dynamic marking. The third system has a 'sempre' dynamic marking and ends with a 'cresc.' marking.

Figura 45 - Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro - Batuque. Sonata n°3, 3° Mov. C. n°1 ao n°8

O ritmo do *Lundu* e o lirismo da *Toada*

O segundo movimento da Sonata n°3 é um exímio exemplo de como o compositor trabalhou o contraste, no contexto do caráter contrastante dos movimentos da Sonata, e possui caráter lírico da *Toada* e andamento *Adagio Expressivo* e claramente pode-se encontrar o ostinato característico do *lundu*, que é utilizado na compreensão da forma de caráter idiossincrático do compositor: quando Santoro utiliza o *lundu*, o ostinato rítmico em sua representação lexical, em andamento mais lento, com preferência à densidade harmônica de notas estranhas ao acorde como 9ª e 13ª aliada ao lirismo melódico, geralmente é utilizado como tipo de uma obra ou movimento. O compositor une o lirismo da *Toada* com o ostinato rítmico do *lundu*, ostinato este já identificado por Lima (2010) ao tratar um quadro abordado por Sandroni e Mukuna sobre as células rítmicas mais preponderantes do *lundu*. Santoro utilizou a união entre o lirismo da *Toada* e a rítmica do *lundu* como mecanismo de transitoriedade entre seções contrastantes, ou seções modulatórias, o compositor o utiliza em andamento mais rápido, com uma harmonia mais simples, de caráter triádico ou de tétrades em sétimas, cujo elemento mais importante é a acuidade rítmica, e tem uma função de estilo. Isso é uma característica idiossincrática do compositor.

O adágio se inicia somente com o ostinato rítmico na mão direita nos dois primeiros compassos, na dinâmica em ppp e com o pedal harmônico acionado. Essa sonoridade é peculiar, devido aos harmônicos que surgem, visto que não há acompanhamento do baixo para sistematizar uma harmonia no contexto, e assume uma função de *bii*, dominante substituta de Réb, mas que não se pode afirmar pelo uso de 5ªJ no primeiro compasso e de 4ªJ, a respeito da resolução encontrada no 3º e 4º tempo dos compassos nº1 e nº2 respectivamente. Os intervalos de 5ªJ e 4ªJ, acometem a música de uma sensação da falta de um eixo tonal. Essa indecisão tonal é um pouco abrandada com o baixo Mib em oitavas na região grave, que fornece então um eixo tonal a princípio.

Adagio (Expressivo) (L.)

Ebm : vi^{b7} ? vi^{b7} ?

vi^{b6}₅ bVII vi^{b6}₅ i^{b7} vi^{b6}₅ i v^{b7}

Figura 46 – Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro – Lundu e Toada. Sonata nº3, 2º Mov. C. nº1 ao nº5

A melodia, uma toada, surge como um *canto solo* na região do tenor (ou barítono), dotada com as características melódicas já investigadas em obras do período de influência folclórica ou nacionalista: ritmo sincopado, cantada expressivamente em graus conjuntos no interior de uma tessitura específica. A melodia mantém a qualidade harmônica, já que se encontra no baixo, no caso abaixo, correspondentes aos compassos nº6 ao nº8, e se refere progressão *ib7 – vi10/4/2 – III 6/5 – bVII b9/5*. Vale salientar os acordes quartais, muito pertinentes em finais de frases, o que confere aos términos de frase uma sonoridade que se assemelha ao modo e à falta de centralidade tonal, mas é um recurso específico, utilizado nesse trecho, também já identificados na obra *Danças Brasileiras nº1*.



Figura 47 - Topos *Andradeano*: *Afro-Brasileiro* – Lundu e Toada. Sonata n°3, 2º Mov. C. n°6 ao n°8

Já na Sonata n°4, Claudio Santoro utiliza o lundu como recurso de transitoriedade para outra seção, apresentando uma variação motivica pela diminuição, o que torna a célula característica mais movimentada e brilhante, devido à ligadura de articulação triádica das semicolcheias:

Figura 48 - Topos *Andradeano*: *Afro-Brasileiro* – Lundu e Toada. Sonata n°4, 1º Mov. C. n°65 ao n°72

A obra *Prelúdio n°6*, do conjunto dos Prelúdios - 2ª Série, 2º Caderno, foi composta em Milão, no dia 14/12/1958, e foi dedicada à Jeannette Alimonda. Essa obra possui caráter *apassionato*, já indicado no andamento *andante (molto appassionato)*, mas que é compreensível na densa relação harmônica apresentada nos ciclos cadênciais que surgem naturalmente pela relação cromática utilizada pelo compositor. Como é de praxe, o compositor utilizou o *lundu*

num momento de profundo lirismo e paixão, o que corrobora a perspectiva já relatada sobre o uso do *lundu* como uma obra completa de expressividade lírica.

O que pode ser mais rico nessa obra é a melodia que surge em graus conjuntos com o ostinato rítmico do *lundu*, contrapondo-se com o baixo cromático, e cada ciclo cadencial é atingido após a centralidade de uma tonalidade explorada num determinado compasso, modula posteriormente por graus com função comum ou por função de dominante no novo centro tonal.

Claudio Santoro
Milão, 14/12/1958

Andante (molto appassionato)

Piano

II I^{#7} i^{b11} #7 I₇ I₇^{b9} VII₇/III^{b9}

I₆ i⁶ IV^{b9} #7 IV VII^{#7}/I I^{b9} i⁷ VII^{b9}/I

G: Abm:

i^{b9} i A: VII^{b7}/I I^{#7} VII⁹/vii^{b7} vii^{b7} vii^{b11} vii^{b7}

Cb: cresc. poco

Figura 49 – Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro – Lundu e Toada. Prelúdio nº6, 2ª Sér. 2º Cad. C. nº1 ao nº9

A obra *Paulistana n°2*, já analisada anteriormente, possui na seção B, seção que contrasta com a seção A em relação ao caráter e idiomática utilizada devido ao andamento *lento* e ao lirismo melódico que se assemelha ao canto, que alterna nas progressões IV 6/5 - IV 6/5 - VII - ii - vi6/4 e sistematiza um caráter mais dolente, triste, mas com essa rítmica característica do *Lundu*.

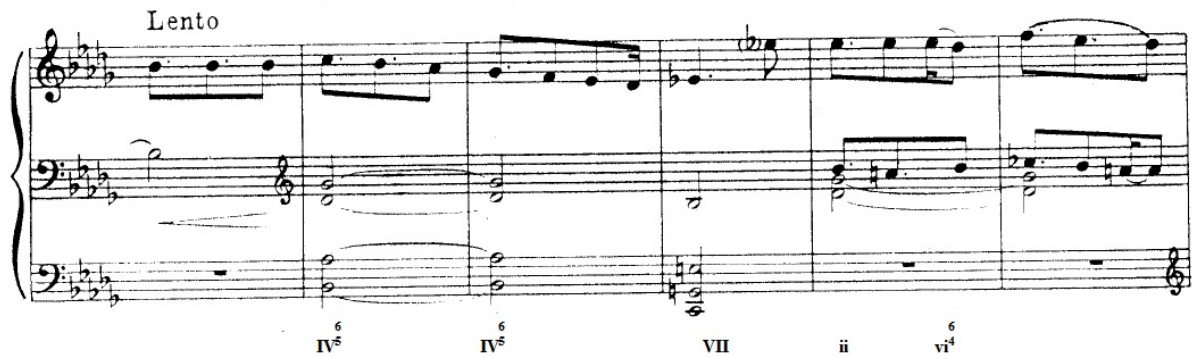


Figura 50. Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro – Lundu e Toada. Paulistanas n°2. C. n°58 ao n°63

4.3.4 Topoi *Andradeano*: Afro-Brasileiro - Ratio Facillis

O batuque pode ser definido como:

Uma das faces da identidade musical brasileira - a “face matriz rítmico-percussiva” que trazemos à luz – denomina-se Batuque, ou “ato de bater” que se soma à dança constituindo, assim, uma práxis enunciativa nos rituais. Esse tipo de manifestação, instaurado por ‘comunidades ritualísticas’ foi confundido, originariamente, com o ritmo Lundu, assentado na dança Fofa (típica portuguesa, sensual e desenvolta), conhecida no Brasil no séc. XVIII). No Batuque, porém, variedades rítmicas percussivas eram praticadas, fazendo com que o termo fosse consagrado como fonte originária das práticas musicais de cultos de origem negra, num Brasil colônia, escravocrata. Buarque de Holanda (1987, p. 163), designa “s.m.o ato de martelar, de fazer bulha; (Bras.) Designação genérica das danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão; - de jaré (Bras.): batuque dançado no interior baiano”. No Lello Universal (s/d., p. 313), encontramos: “s.m., dança especial dos negros de Angola; baile popular; ato de batucar”. Conforme Mendonça (1973, p. 117), é um substantivo masculino, em uma dança com batidas de pés e de mãos. “Etimologicamente é um termo africano do Landim batchuque, derivado do batuque = tambor, baile; segundo aquilo que me foi dito por Xavier Marques, por carta. É a dança do candomblé acompanhada de um ruído infernal de vozes”. Segundo Alvim Correa (1961, p. 663), “s.m., dança dos negros da África; fig. ruído, batida”. Em Cacciatore (1977, p. 66). “nome genérico dado às danças negras africanas; dança africana de umbigada; toda a reunião onde há danças com atabaques; designação ingênua para os cultos afro-brasileiros do Estado do Rio Grande do Sul (Área A, Zona A2); designação ingênua, genérica aos cultos de influências nagô-pajelança, Umbanda, nagô-mina, etc., na Amazônia, especialmente no Estado do Pará (Área C). Etim.: formação do português batuque = ato de bater

(aplicado pelos portugueses aos tambores na África), ou bem do Landim (Xironga) “batchuk” = tambor. (Não confirmado) “. Ainda em Cacciatore (1977, p. 66), por extensão etimológica acrescentamos o termo Batucajé dado aos ruídos do conjunto de tambores que acompanham as danças rituais, designando, também, essas danças. É um termo pouco comum atualmente; etim.: formação provável de batuque + “ajè” do yorubá =feiticeiro”.(D’ÁVILA, 2009, p.2)

Traços Históricos

O século XVIII foi o momento na história brasileira, onde a cultura tradicional eclodiu na sociedade e abarcou o desenvolvimento da cultura negra, indígena, entre outras, pela sistematização na sociedade dos ritmos tradicionais dos povos originários do país, mas o início remonta ao trabalho nos engenhos, com a criação dos plantios de cana-de-açúcar, dos muitos escravos que vieram trabalhar clandestinamente:

Em 1538, no Engenho Santo Antônio dos Erasmos, na cidade de São Vicente, surgiram os primeiros batuques de negros escravos que, clandestinamente, vieram trabalhar no plantio de cana de açúcar, conforme D’Ávila (1987). No entanto, somente a partir do século XVIII, as influências das culturas tanto negra quanto negro-indígena fizeram-se remarcar na manifestação de ritmos tais como lundu, cabula, ijexá, congo de ouro, barravento, umbanda e samba de caboclo, com algumas contribuições indígenas no instrumental, nas vestes, nos gestos e posturas, originando todas as formas rítmicas da Música Popular Brasileira dos nossos dias. Tendo o Lundu nascido das palmas do candomblé, a transformação profunda do caráter sagrado para o profano deu-se em fins do século XIX. (D’ÁVILA, 2009, p.3)

Os escravos tinham o costume de não se sujeitar às imposições das apresentações sancionadas pelo governo da época, e festejavam de forma inconsequente, onde tinham vontade, independente do local que se manifestava a vontade de fazer a roda e começar o batuque. Os elementos principais do batuque podem ser definidos como:

Os elementos fundamentais da música africana são: a) rítmico-percussivo (instrumental); b) coreográfico (danças); c) místico-religioso (rituais, cerimônias, transe); d) vocal (canto coral, “iteração”); e) lexical (idioma, fonética, onomatopéias); f) humorístico (pantomimas, mímicas). Seus instrumentos primitivos eram: palmas, assobio castanholas (estalando os dedos), atabaques (tambques) quadrados, canza (reco -reco), marimbas com coité, berimbaus (rucunco na Bahia), marimbau, tambor de onça (maranhão – época natalina), matungo (cuia com tiras de ferro harmônicas). Todas as danças citadas são derivadas,

porém, de um mesmo eixo rítmico firmado no Batuque, sob a perspectiva de um elo rítmico de dominância Congo/Angola. Este originou a dança de roda, onde o sagrado e o profano fundiram-se num amálgama rítmico no qual o tambor, figura imprescindível nessas práticas musicais, fazendo-se bater, influenciou de forma determinante comportamentos humanos, ações e reações psico-sociais. No candomblé, com os: bater das palmas bater no gã (campânula de ferro) com uma baqueta em ferro, brandir do adjá (sino para fazer “cair no santo”), bater nos atabaques (rum, rumpi e lé) para acompanhar os cânticos e os gestuais dedicados aos Orixás. Na capoeira, com o bater: nos atabaques (Angola), nos pandeiros, na vareta do berimbau (contra o fio de aço), no caxixi, eram acompanhados os passos de defesa pessoal, com trejeitos de ginga (insinuando dança), volteios, simulações, jogo perigoso de corpo, pernadas - mais tarde conhecidas como “batucada brava” que era praticada por negros ex-escravos. Estes conservavam a utilização desses movimentos para sua defesa, relembrando quando eram perseguidos pelos senhores de engenho. ((D’ÁVILA, 2009, p.7-8))

Após a descentralização cultural do batuque, devido ao samba na bahia, o batuque no Rio de Janeiro tomou proporções distintas, restando o jogo de roda e a competição entre os participantes.

No Rio de Janeiro, desde a época colonial, os crioulos com seus instrumentos típicos dançavam o afoxé com roupas coloridas - divergindo da Bahia onde somente vestiam o branco. -. Dedicavam-se ao Lundu, às Congadas e à Chiba, uma forma de Batuque cantado e dançado ao som dos tambaques, agogôs e chocalhos. Foi assim que, através das variadas espécies de batuque, a batucada, também sua derivada, foi se enriquecendo com os mais variados instrumentos. (D’ÁVILA, 2009, p.9)

Já no século XIX, e devido à apropriação das cidades dos ritmos tradicionais, termo do batuque teve uma acepção geral, o que causou uma confusão sobre o samba, e até mesmo com outros ritmos tradicionais, devido à popularização de quase 1 século, desde que eclodiu nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo:

No final do século XIX, o termo batuque adotou uma conotação mais generalizada, sendo conhecido pela maioria sob o nome de samba e merecendo a preferência de Édison Carneiro como designação geral. Aplicando-se mais à dança praticada ao som de tambores e de batidas de mãos, englobava aquelas que guardam as mesmas características africanas: a umbigada, a dança de pares, a dança ao redor do fogo, a sensualidade, a lascividade, o erotismo. Alberto Nepomuceno (1864-1924), grande

compositor, em homenagem, produziu nessa época a obra “Batuque” em sua famosa “Série Brasileira” para orquestra. (D’ÁVILA, 2009, p.10)

Na atualidade, o universo de significados contido no batuque torna explícito o elemento primitivo, impulsivo, dotado de uma rítmica que se constitui como elemento central desse caráter grotesco, lascivo e animal, o que constitui um *topos* dotado de essencialidade histórica na cultura brasileira:

Dessa feita, o Batuque representa hoje, segundo nossas pesquisas, uma forma primitiva de execução instrumental, rítmico-percussiva, um “ato de bater” que agrega frases ou frações rítmicas de “toques” identificáveis quanto à origem, podendo o termo ser expandido para designar uma brincadeira qualquer (com dança ou não) mas que condensará “batidas” que são de procedência africana, com leves implicações luso-ameríndias. (...) O que se apreende, facilmente, na manifestação das Batucadas e das Baterias, é a razão da existência de tantos instrumentos e “batidas” ou “toques” compondo esse rico fato musical. Cada instrumento, com sua maneira de “dizer” específica, certamente executa grupos de células rítmicas herdadas nos Batuques, fruto da miscigenação cultural existente no país. Dessas variações rítmicas vividas nos candomblés e em ‘comunidades ritualísticas’ diversas, surge a Batucada no início do século XX, cuja riqueza instrumental condensa em sua pluralidade rítmica (mais angola do que congo), as misturas de ijexá, cabula, congo de ouro, barravento, entre outros estruturados a partir do lundu (D’Ávila, 1987), conquistando seu espaço no universo popular. (...) ((D’ÁVILA, 2009, p.11-12)

O *Topos* em outros compositores e outras áreas

O Batuque de Alberto Nepomuceno o efeito de síncope e o pictorialismo na obra para piano:

2

I^{re} SUITE BRÉZILIENNE.

Redução para piano pelo autor.

IV BATAQUE

(DANSA DE NEGROS)

A. Nepomuceno.

Bem rhythmado e devagar.

PIANO

ff com energia

f

ff

crac.

Figura 51 - Topos *Andradeano*: Afro-Brasileiro – Batuque. 4º Batuque, A. Nepomuceno. C. nº1 ao nº13

O significado de *Lundu*

Luis da Câmara Cascudo define o lundu como:

Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, o fado, nasceram ou muito devem ao lundu. Era bailado de par solto, homem e mulher, e uma sua representação sul-americana, bem típica, é a samba-cueca, de Peru, Chile. (...) O mais interessante (entremez) a que assisti foi o de um velho taverneiro avarento e apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da feceirice para conservá-lo preso nos seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação, a mais crua, do ato do amor carnal. (...). Os dançarinos estão todos de pé ou sentados. Apenas se movem no começo, fazendo estalar os dedos num rumor de castanholas, levantando e arredondando os braços, balançando-se molemente. Pouco a pouco o cavalheiro se anima. Evolui ao redor de sua dama, como se a fosse enlaçar. Ela, fria, desdenha seus avanços. Ele redobra de ardor e ela conserva sua soberana indiferença. Agora ei-los face a face, olhos nos olhos quase hipnotizados pelo desejo. (CASCUDO, 2012, p. 406-407)

O *lundu* ou *laudum* é uma espécie de dança e canto, de origem africana, e que esteve contido nos candomblés bantos e no acompanhamento em coro, realizado pela percussividade das batidas das palmas, e representava a concepção do negro africano às rodas e festejos

associada sempre ao caráter cerimonial e religioso, fato este que é importante no que tange à transitoriedade da essência religiosa para secular no final do século, adentrando a sociedade.

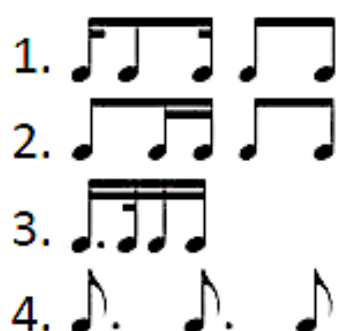
O lundu foi elaborado a partir de elementos coreográficos e musicais advindos das várias culturas que participaram da formação da sociedade luso-brasileira em fins do século XVIII: elementos coreográficos, como os estalidos dos dedos à guisa de castanholas, a alternância das mãos ora na testa, ora nas ancas e os movimentos nas pontas dos pés, que nos remetem aos passos do fandango espanhol (Tinhorão, 1974, p. 45; Lima, 2001 e 2006). Este último foi dança que teve grande penetração na América Latina, tanto espanhola quanto portuguesa, no século XVIII (Nery, 2005). Porém, um elemento de importância vital para o lundu, ou outras danças de linhagem africana, e que será uma das mais citadas características das danças de origem negra nestas terras, é a umbigada (Tinhorão, 1974, p. 45; Mukuna, 2006, p. 80-85). O movimento consiste no ato dos dançarinos, no auge de sua expressividade, chocarem o ventre, um contra o outro, na altura do umbigo. Os escritos da época sugerem que a sonoridade que acompanhava tão “venturosa” dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa (Tinhorão, 1974, p. 42-3; Morais, 2000, p. 20). Esses instrumentos, no caso de haver mais de um, podiam efetuar acordes em arpejos, tocar por pontos (Ribeiro, 1789) ou rasgueados que marcassem o ritmo padrão do lundu; bem como tocar alguma melodia que pudesse servir de tema para futuros improvisos. CASCUDO, 2012, p. 207-208)

No que tange à questão do léxico musical, o lundu seria composto majoritariamente em binário simples e de tonalidade maior, ostinato rítmico sincopada, métrica irregular, melodia estritamente curta e dotada de graus conjuntos com direção descendente. A síncope é um dos fatos essenciais no léxico musical do lundu, pois devido a ela a malemolência e a ocupação de espaço do outro, realizado pela vontade do amante, resulta numa “ginga” que será muito presente em diversos estilos ditos da música nacional, e carrega em si a ideia de brasilidade. Virginia (2005) nos mostra que “o lundu se distingue ao colocar em cena um sujeito lírico-amoroso que se define como um negro ou uma negra dirigindo-se a seu sinhô ou sinhá, também chamados de ioiô ou iaiá. (...) o caráter ilícito e a desigualdade entre os amantes.

(...) O lundu, tanto em sua forma dançada quanto cantada, está absolutamente ligado à complexidade cultural vigente na segunda metade do século XVIII, tanto presente no continente americano, quanto na corte e, sobretudo, em Lisboa, mesmo que

de um modo menos enfático. Como um gênero cultural, seja na forma de dança, seja na forma de canção, participa na construção da sociedade da época: ou seja, se o lundu dança se emancipa no gênero de canção, este já encontra nos aspectos formalisticamente estabelecidos na época em questão um porto seguro (...) (LIMA, 2010, p.222)

O pesquisador Lima (2010) apresenta 4 (quatro) padrões rítmicos distintos observados por Sandroni e Mukuna e que podem ser encontrados nos lundus compostos tanto no século XVIII quanto no século XIX:



Quadro 14 - Exemplos de células ritmas do Lundu

4.4 O Topos Europeu

Os três *topoi* europeus, identificados em obras menores para piano solo de Claudio Santoro foram o *bárbaro*, *pastoral* e o *pianto*. O bárbaro evoca uma música percussiva, aliada ao significado do grotesco e/ ou bruto. A pastoral evoca os significados do campo, da natureza, geralmente em compasso binário composto. O *pianto* já foi identificado na literatura por Ratner, Hatten e Monelle, representam uma lágrima ou choro, geralmente por um movimento descendente de grau conjunto.

4.4.1 O Bárbaro

O prelúdio nº18, da Segunda Série – Segundo Caderno, é pertencente à fase de retorno ao serialismo, e remete a idiomática presente em sua primeira fase influenciada pelo serialismo

dodecafônico. O compositor utiliza o deslocamento da acentuação métrica, registros e tessituras opostas, o que confere uma textura heterofônica a música. A percussividade é recorrente, assim como a repetição de várias estruturas fraseológicas durante o prelúdio.

Allegro grottesco e barbaro

The image shows a musical score for piano, titled "Allegro grottesco e barbaro". It consists of two systems of four measures each. The first system is in 2/8 time and features a bass line with a forte (f) dynamic and a treble line with a five-fingered scale. The second system is in 3/8 time and features a treble line with a five-fingered scale and a bass line with various rhythmic patterns and fingerings (7, 5, 3, 3, 8vb).

Figura 52 - *Topos Bárbaro*: Prelúdio nº 18, 2ª Série - 2º Caderno, C. nº1 ao nº8

4.4.2 A Pastoral

O Prelúdio nº11, pertencente a 2ª Série – 1º Caderno, possui compasso em 6/8 e acompanhamento muito semelhante a outros prelúdios dessa série. A melodia apresenta a textura homofônica, e que se assemelha a melodia de um canto. O acompanhamento se limita segue com acordes em bloco, dividindo-se nas quatro tessituras. O baixo estabelece uma relação de 5ª J, o que confere a uma música muito sutil e delicada. A melodia apresenta a escala de Dó# menor. Esse prelúdio é constituído de uma tópica pastoral.



Figura 53 - *Topos Pastoral*: Prelúdio nº 18, 2ª Série - 1º Caderno, C. nº1 ao nº10

4.4.3 O Pianto

O pianto pode ser identificado como o movimento descendente em grau conjunto por semitom. Santoro utiliza esse recurso aliado a ênfase. A ênfase é exemplificada pelo movimento descendente e seguido de dois graus conjuntos. A necessidade de “reforço” pela melodia antecede a mudança harmônica. O recurso dessa tópica é muito utilizada nos prelúdios da 2ª Série, 1º Caderno. O período concerne ao uso de melodias longínquas, dotas de lirismo e de ênfase no arco melódico. A harmonia geralmente é construída em blocos de acordes. Sua utilização pode ser compreendida na seguinte figura.



Figura 54 - *Topos Pianto*: Prelúdio nº 03, 2ª Série - 1º Caderno, C. nº1 ao nº8

4.5 Considerações Finais

Compor é elaborar, é usar o material e elaborar esse material de todas as maneiras dentro de um critério formal, uma certa unidade e é isso que sentimos que falta na obra do Villa-Lobos. Mas como dizia o Mignone, não se pode usar os critérios europeus da forma para analisar a obra do Villa-Lobos porque nos deparamos com esquemas que não combinam. Assim como também posso dizer, parodiando Villa-Lobos, que toda a minha obra dodecafônica ou o meu próprio serialismo porque inventei um serialismo mais ou menos na mesma época que estava sendo inventado na Europa e eu não sabia o que estavam fazendo por lá. Então, não há sentido achar que a minha música não é serial porque eu não copio os métodos que eles inventaram. (SANTORO, 1989, p.56, F9)

A presente pesquisa investigou a possibilidade de encontrar determinados *topos* musicais que estão contidos no discurso musical de Claudio Santoro, compreendidos em sua obra para piano solo. A pesquisa investigou, sob a metodologia de Monelle aplicada por Narum e por Plesch, a forma como o compositor utilizou os *topoi*. Após a identificação e análise, eles foram contextualizados e justapostos em seu depoimento autobiográfico. Como visto, o compositor apresenta um vasto desenvolvimento composicional em suas respectivas fases, o que confere a cada obra, um tratamento particular.

Na busca de responder aos dois primeiros questionamentos sobre quais possíveis *topos* são identificados em sua obra para piano solo e como o compositor trabalha forma e conteúdo, um vasto mundo de significado foi desvelado em seu repertório pianístico. As obras referentes ao *estilo moderno* e ao desenvolvimento do uso do dodecafonismo contém um vasto desenvolvimento de organização da série. Foi demonstrado que o compositor utilizou um vasto tratamento composicional, tanto a nível de conteúdo, quanto a nível de forma. O compositor não somente adequou forma ao uso da técnica dodecafônica, como criou elementos fraseológicos e de retoricidade bem particulares em sua música.

Apesar que a literatura aponta para a influência do dodecafonismo em sua primeira fase, a presente pesquisa demonstrou como o compositor utilizou essa técnica em obras selecionadas de sua obra para piano solo e, aliado a ideologia do moderno e do revolucionário, demonstrou como o compositor contextualizou os preceitos do Grupo Música Viva em sua obra de primeira fase. A identificação de *topoi* que concernem a formação de um *ethos* nacional como os *topoi* afro-brasileiro e *sertanejo ou caipira* demonstraram como o compositor utilizou lugares-comum da linguagem nacional brasileira, bem como ele organizou esses princípios como estrutura de *inventio* em obras selecionadas.

Claudio Santoro utilizou princípios de léxico musical pertinente a estilos como o aboio, a catira, o lundu, e o batuque, o que apresenta em si uma referência às figuras históricas tão evidenciadas no nacionalismo brasileiro. O trabalho formal se adequa ao caráter de cada *topos*. Mesmo nos prelúdios, o tratamento e rigor com a forma foram evidenciados nos diferentes períodos estéticos.

O depoimento autobiográfico ilustrou e, também corroborou, novas informações como o compositor utilizou processos composicionais que tornaram sua música muito peculiar. Na formação do desenvolvimento da série, Santoro relatou não se limitar a nenhuma ortodoxia, utilizando a técnica como um princípio para expressar seus anseios. Por meio da intuição, sua série era formada. Mas, o que foi evidenciado, é que sua obra de primeira fase possui um alto rigor no uso da série em determinados específicos em relação às seções formais.

Dessa forma, é possível identificar que seu trabalho composicional direcionado muitas vezes por sua ideologia, possuía um alto grau de complexidade na estrutura e desenvolvimento de sua composição. No quadro identificado no item anterior, Santoro identificou as relações complexas referentes a obra e seu lugar no mundo sob a perspectiva do compositor. De fato, o sentido de humanidade é compreendido agora não por meio não da intencionalidade que revestiu sua ideologia, mas de como sua obra transpassa-a, residindo no nível da estética e *poiesis*.

A obra de Santoro tem um sentido humano porque transcendeu a questões que, mesmo iniciais, direcionaram seu trabalho. Também foram identificados *topoi* europeus como o *tópos bárbaro*, o *tópos pastoral*, e o *tópos pianto*. A análise dos *topoi* na obra para piano solo demonstrou que o compositor possui elementos muito definidos, pertencentes a cada momento estético em sua vida, mas evidenciam uma apropriação do léxico e acuidade emotiva em sua música, sempre dotada de muito drama e força narrativa.

Os *topoi* analisados mostraram certas idiossincrasias sobre a obra de Claudio Santoro, no que tange ao tratamento formal e ao conteúdo musical. O uso de um dado léxico musical, pertencente a um determinado *topos*, e utilizado em específicos momentos estruturais da obra e, a forma como transformou, de acordo com o nível de densidade musical, evidenciou detalhes na constituição do discurso musical, e demonstrou a qualidade do labor criativo diante de uma acuidade estética.

O *topos estilo moderno* pode ser compreendido nos períodos iniciais de composição de Claudio Santoro. O início da composição foi marcado pela influência pedagógica de Hindemith, e vale salientar a propriedade inteligível de Santoro, à respeito da importância da base composicional fornecida pelo trabalho pedagógico do compositor, mas a importância do olhar

sobre o eu acima do conteúdo, ou seja, do desenvolvimento do eu imanente como um meio de expressão da própria singularidade, tanto como compositor, quanto relacionado ao desenvolvimento do aluno da área de composição:

Nos Estados Unidos, onde havia algum contato, o que predominava lá era o hindemitanismo, que era o compositor mais tocado e todos os alunos que estudaram com ele exibiram o Hindemith. Ele não foi um bom professor de composição, ele fazia com que os alunos o copiassem, os métodos que ele usava fazia com que todos os alunos fossem uns epígonos dele mesmo. Por isso mesmo acho que é muito difícil ensinar composição. Podemos ensinar até um certo ponto, mas é muito difícil guiar um aluno para que ele não perca a sua própria personalidade, isso é o mais importante. Assim sendo, as minhas primeiras iniciativas de composição eram influenciadas por Hindemith, o Prelúdio para Piano, por exemplo, que nem está catalogado na minha obra, o início de um Quarteto que escrevi e mostrei ao Francisco Braga - professor de composição da Escola de Música e depois do Conservatório de Música do Distrito Federal onde estudei - disse que eu já tinha uma boa técnica em composição. (SANTORO, 1989, p.56-57, F9)

A influência de Hans Joachim Koellreuter e o grupo Música Viva forneceu um meio para a inventividade imbuída da estética contemporânea compartilhada com o povo brasileiro:

Fazíamos festivais de música contemporânea, naturalmente combatidos pela imprensa, pelos colegas, pelo meio musical atrasadíssimo na época. Sempre conto um fato para mostrar o que era o meio ambiente da época. Um dia encontrei no elevador meu professor de Composição do Conservatório, ele tinha estudado em Paris com Massenet e já estava muito velho, e me disse que naquele dia ele tinha ouvido algo bastante moderno, bem instrumentado, quase incompreensível. A obra em questão era a Rapsódia sobre um Tema de Paganini de Rachmaninoff. Este fato se deu em 37/38 e eu já estava começando a fazer música dodecafônica. Antes de conhecer a música dodecafônica, eu fazia uma música atonal, sem nenhuma forma, sem nenhum conhecimento da teoria dos 12 sons - que posteriormente o Koellreuter me comunicou mais ou menos como funcionava - pois na época não havia nada escrito, nem livros sobre música dodecafônica, porque era a época da guerra, não se tinha contato com a Europa, não havia gravações que pudéssemos nos basear. (SANTORO, 1989, p.6, F1/2)

O topoi *estilo moderno* evidenciou a utilização de outros topoi como a *sonata*, a *inventio* e a *toccata*, o qual sofre uma mudança na forma de se abordar o princípio de organização do léxico, o qual sofre uma nova abordagem em cada momento estético distinto, e transforma-se no *estilo idiossincrático*. Compreender esse estilo como um fluxo pulsante na

obra de Santoro é uma mudança de paradigma acerca da substância de sua composição: o *estilo moderno* transpassa a questão da periodização em fases ou estilos. Ele aparece em momentos específicos, se esvai em brutalidade, e retorna em outros momentos. De passagem, são encontrados em vários momentos. Mostra o quão complexo é a obra de Santoro.

Quando o Eleazar de Carvalho executou 22 depois o meu Concerto para Piano e Orquestra, no dia seguinte ele me escreveu de Bruxelas para a Alemanha dizendo que depois da execução da minha obra, muito bem tocada pela Jocy, ele queria saber se quando eu a escrevi - ele escreve então um dos temas dessas 4 miniaturas para Piano e Orquestra - eu já conhecia a obra do Schoenberg porque caso não conhecesse eu era um gênio. E eu realmente não conhecia. Não chego a tanto, mas de fato esqueci de dizer a ele que em todas as minhas obras dodecafônicas eu primeiro criava o tema e do tema eu tirava o material sonoro, fazia a minha série que às vezes era completa e quando era incompleta eu completava para depois utilizar. A obra ficava muito diferente do que se fazia antes e do que se fazia depois. Os compositores primeiro escreviam o material e do material criavam a obra. Por isso que muitas obras dessa época, principalmente do serialismo integral, são obras que não dizem nada. Intelectualmente achamos interessante, mas a arte tem algo mais do que o simples prazer intelectual. É claro que a arte sem organização do material também não é uma obra de arte. Uma obra musical tem que ter a organização dos seus sentimentos. A 5a. Sinfonia de Tchaikovsky é por exemplo uma obra extremamente organizada, extremamente planejada, no entanto ela atinge a clímax que deixam qualquer pessoa num estado de contemplação que somente a grande arte pode causar no ser humano, aquele ser humano no que realmente tem condições de receber esta mensagem. (SANTORO, 1989, p.57-58, F9)

A compreensão da forma como o compositor concebeu a construção da série citada acima, evidencia um processo distinto e particular da concepção musical, o que pode justificar o porquê de sua música soar tão distinta e particular. Esse processo da série que nasce junto à música leva a refletir o nível de fluidez e organicidade que são encontrados em determinados trechos de sua música.

Os topoi nacionalistas são na verdade um exemplo de topos complexo: a ideia do sertanejo pode ser evidenciada tanto daquele provindo do sertão do interior paulista, simbolizado pelo *caipira*, quanto como aquele provindo do sertão nordestino, simbolizado pelo *aboio* entoado pelos vaqueiros. Interessante compreender como o compositor utiliza a esse *topos*: o aboio possui melodia de caráter melancólico e dolente, sempre no modo mixolídio, dotado de uma construção fraseológica longínqua e livre. A catira foi utilizada em contextos

distintos, mas cuja substância rítmica sempre foi mantida, assim como a densidade harmônica que sempre dava embasamento para a melodia simples e retilínea.

Os topoi *afro-brasileiros* foram encontrados em contextos muito específicos: o *lundu*, quando executado em andamento lento, a obra em questão tornava-se plena em característica e identidade, uma forma completa, onde o ritmo sincopado assumiu o segundo plano para ascender a melodia lírica e expressiva, de harmonia densa e ciclos cadenciais, permeados de cromatismo; quando utilizado em andamento mais movido, o compositor utilizava-o como recurso de estilo, em momentos de transitoriedade, cujo ostinato rítmico assumiu preponderância em relação ao conteúdo harmônico ou melódico, já que aqui o efeito de transição era atingido pela variação motivica e pela breve aparição.

A investigação dos topoi foi deveras imprescindível para demonstrar quais espaços referencias o compositor utilizou e como trabalhou a sua estrutura de léxico musical ao longo dos diferentes períodos estéticos, o que foi possível, a partir dos resultados, concluir que a transformação do uso de um topos se deu devido a sua visão de mundo a partir da substância ideológica e a constituição estética.

Abrindo um parêntese sobre a minha obra, eu gostaria de falar sobre a minha posição estética. O Koellreuter me dizia outro dia que apesar de eu ter usa dos vários tipos de linguagem, em todas elas estavam marcadas a minha maneira de escrever, a minha maneira de sentir, estava o meu toque pessoal em todas essas diferentes estéticas que usei. O compositor contemporâneo é um compositor eclético por excelência. Raramente os compositores da nossa época escreveram só numa determinada linha, experimentaram muito. No meu caso, eu também não podia fugir a essa consequência do nosso século. Stravinsky, por exemplo, começou com a sua tendência nacionalista seguindo os passos de Mussorsky, de Rimsky-Korsakov que notamos muito em *Petrushka*, em *L'Oiseau du Feu* a influência enorme de Rimsky-Korsakov tirada de Sherazade e de outras obras. (SANTORO, 1989, p.55, F9)

Couto (2001) nos informa sobre a obra de arte moderna:

A obra de arte moderna [afirma Deleuze] [é] [...] tudo o que se quiser, isto, aquilo, e ainda aquilo, [e mesmo a sua propriedade de ser tudo o que se quer, de ter a sobredeterminação do que se quer, desde que isso funcione ('du moment que ça marché). A *tópica* é assim um criptograma a decifrar, dado que a obra de arte moderna não tem problema de sentido, ela só tem um problema de uso, qual maquinaria imaginante e *desejante* fundada no carácter de uma energia de disjunção e também no *corpo sem órgãos*: O corpo sem órgãos é um ovo [talvez Humpty-Dumpty?]: é atravessado por eixos e *centros* [*seuils*], latitudes

longitudes, geodésicas, degraus que marcam os *devires* e as passagens [...]

A música de Santoro é dotada de extrema complexidade e merece muito mais atenção por meio de novos mecanismos de análise e também de novas metodologias: somos nós pesquisadores que temos que nos moldar à sua música e não o contrário. A música de Santoro, inclusive, oferece novas possibilidades sobre a investigação do “como” sua música acontece no espaço-tempo. Apesar de que muitos terem evidenciado a substância ideológica em sua vida, acredito que este fato seja muito óbvio e de fácil entendimento para se construir uma discussão.

Stravinsky evoluiu. Em música a palavra evolução é muito discutida, o que será evolução na música? É evolução ou transformação, experiência em outras linguagens, caminhos diferentes, mas não propriamente evolução. Evolução política, evolução econômica como no caso dos sistemas econômicos quando um sistema é superado por outro, mas na música não há superação, elas continuam a coexistir. Existem novas modalidades, mas na música uma nova linguagem não destrói a outra. Ela necessita de uma nova técnica, naturalmente. (...). No fim da vida Stravinsky usou a técnica serial à maneira dele, usou o dodecafonismo, mas no princípio ele era contra. (SANTORO, 1989, p.55, F9)

A possibilidade de significação nos mostrou que essa rede de intencionalidades e significados evidenciaram uma acuidade estética deveras natural: em Santoro, a *poiesis* é muito maior que a ideologia. A substância ideológica humana pode ser axiológica, mas a força germinal de sua música transcende a mesma, sublimando-a numa linguagem universal. Se não o fosse, somente teria valor para os comunistas, ou para aqueles a que sua ideologia se refere.

Para uma *hermenia* sobre a *dispositio* da caracterização dos *topoi* encontrados na obra para piano solo de Santoro, é necessário aqui, um novo paradigma a ser interpretado. A obra analisada e compreendida no capítulo anterior demonstrou essa perspectiva *intra* e *inter* de uma possível semiose de referencialidade e sentido nas obras escolhidas em questão. A partir daqui a compreensão desses topos é o que há de mais rico na hermenêutica da sensível: os topos em Santoro são *topos-aesthétikos*.

No trabalho sobre a obra (obra de arte num *quase* sentido de *Obra Alquímica*) permanece-se então no território do sensível, da *aisthesis*, dos *sensibiliza*, quer dizer, da estética ou de *uma estética*, no dizer jankélévitchiano, «à la recherche du presque-rien». É, pois, necessário reflectir, neste ponto A, o que quer dizer *orientar-se* nesta *singularidade* sutil que é a estética, entrançada com a filosofia e coma a arte (cf. infra «Estética e

Filosofia», *Conclusões* e Sinopse). Procuramos sempre os *topoi*, lugares recursivos de uma estética. Relembrando e insistindo, entende-se aqui o termo não apenas como o discurso imanente à obra, mas como a *obra mesma* e no qual ou a partir do qual a análise *judicativa* deve produzir-se como sendo isomórfica de síntese expressiva que é a obra. «L'arte è pura formatività» e «l'estetica' non è una parte dela filosofia, mas la filosofia intera» (..) (COUTO, 2001, p.55)

Compreender essa proposição é necessário. Como observado em sua música no capítulo anterior, essa relação complexa entre *topoi*, ideologia entre outros, resulta na própria *poiesis*. Essa é a grande mudança de paradigma pois, todas as vezes que utiliza a proposição de referencialidade, é sempre dotada de um sentido estético.

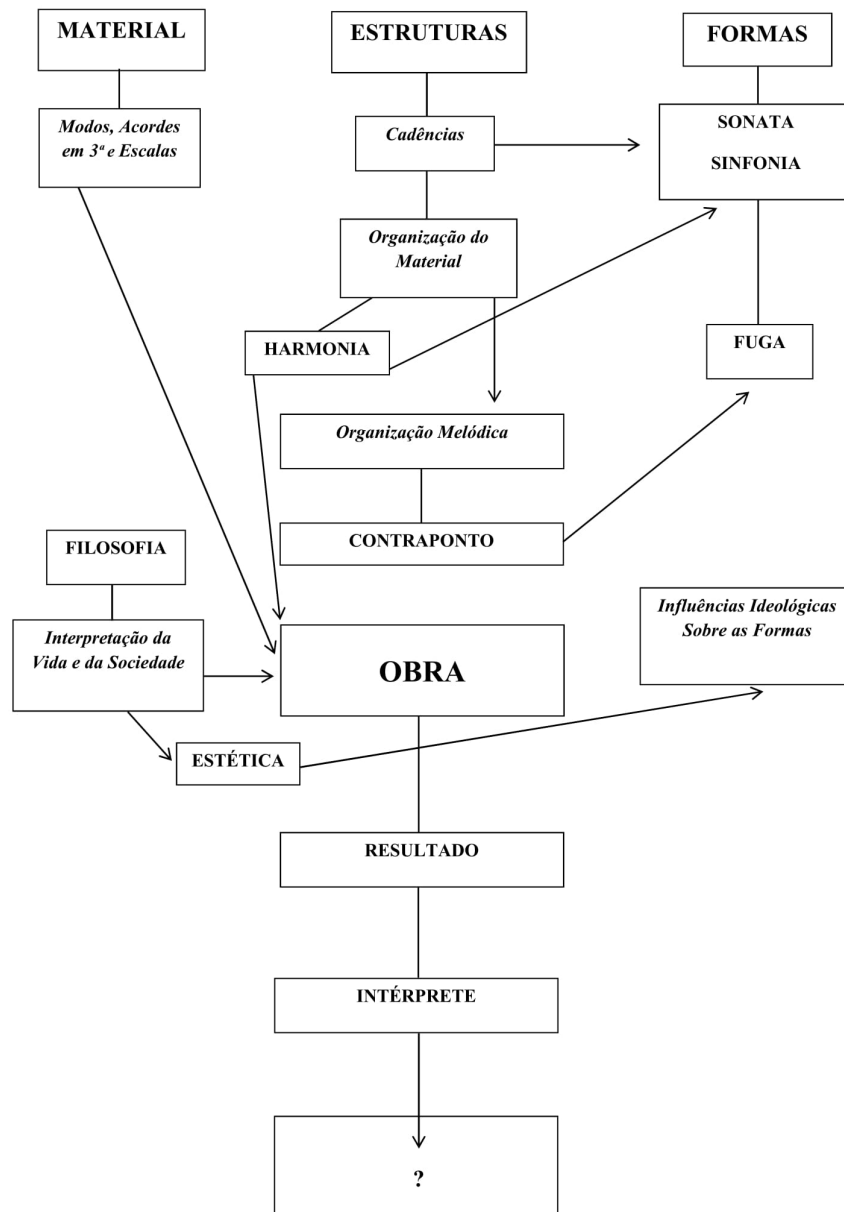
Isso faz compreender a substância de sua obra de uma forma distinta do sempre abordado em outros trabalhos: não é a periodização, que encerra na categorização cronológica, que representa sua obra, mas sim a substância estética, que guia e apresenta um fluxo de discursibilidade musical além do tempo. Nele, a forma que a consciência estética se apresenta em sua música é pulsante, viva, que pode estar presente em um momento e se esvaír, mas que pode retornar ou estar presente no futuro, ou pode se metamorfosear em uma outra.

Essa acuidade de experimentação estética abarca a inquietude particular que se transforma em música. Aliás, independente da linguagem, um sentido de *passionato*, é o que está presente: ora candura, ora drama, ora saudade.

Procura-se *interpela*, e não meramente interpretar, a experiência (também hermenêutica) do que chamamos de tópica sensível ou estética, o que significa tanto *especializar* ou *rasgar* o horizonte das possibilidades como estar *atento* ao «espaço do pensar». De *espiral* em espiral, o pensamento (dir-se-ia heideggerianamente) *especializa-se* e o espaço *vai-se pensando* e «profetizando» *todas* as plurais dimensões do pensar. «O Espaço hermenêutico do pensar torna-se condição de possibilidade onde o anúncio [«Espace de L'Annonce»] da proveniência falante do ser se difracta [*se diffracte*] e se refracta [*se réfracte*] nas múltiplas facetas espelhadas [*miroitantes*] das mónadas que desse sítio [en] condensam o Dizer primordial»(...) (COUTO, 2001, p.61)

Claudio Santoro identificou, em algumas de suas aulas, uma possível relação com a obra e o contexto no qual ela está inserida. O compositor demonstra claramente as relações entre ideologia, estética, conectadas diretamente a obra musical. A relação da Filosofia como um meio de interpreta sociedade demonstra as raízes de sua base ideológica acercando e embasando suas decisões estéticas. O compositor apresentou três abordagens principais: o material, as estruturas, e as formas.

A Seção do Material, o compositor exemplificou pelas escalas, modos. A seção das estruturas o compositor explicitou o conteúdo como cadências, organização do material, organização melódica, harmonia, contraponto, conectando-se diretamente a obra. As formas, o compositor exemplificou com sonata, sinfonia, e interconectam-se a seção das estruturas. Em continuidade com toda essa relação à obra, o compositor indica duas setas, como o resultado, e o intérprete, e um ponto de interrogação.



Quadro 15 – Estrutura criada por Claudio Santoro para um de seus alunos³⁶

³⁶ Contextualiza e relaciona a obra na sociedade.

A investigação de espaços referenciais comunicativos e argumentativos na obra para piano solo evidenciara uma diversidade de *topoi* em vários momentos estéticos distintos e, aliados à substância ideológica, a possibilidade de efeito de sentido fez revelar outra tópica: a tópica do outro, ou tópica da alteridade. O sentido ideológico de uma música voltada ao ser humano e para o ser humano, já evidencia aí possíveis estruturas de retoricidade e significado, pois irrompe em seu cerne a constituição de representatividade, de símbolo, de universalidade.

Esse sentido de humanidade e uma nova possibilidade de compreensão da substância musical evidenciam essa eficácia comunicativa e, junto à ideologia, assumem um sentido humanista: a questão estética é a roupagem de sua substância poética. Mas esse *loci*, que reside no outro, também reside em si mesmo, como artista, como ser-aí, com o ser humano.

A análise dos *topoi* evidenciara a possibilidade de se compreender a substância musical por si mesma, não por sua qualidade. Compreender uma música por sua substância, não por sua qualidade. Digo, a teoria dos *topoi* evidencia e desvela uma rede de significados escondida na música, bem como mecanismos de retoricidade, com os quais se pode não somente tornar eloquente o discurso musical, mas, mais do que isso, compreender a intencionalidade daquilo que se é dito. Mas, mais do que isso, elas demonstraram ser mais profundas e mais profícuas do que compreender a obra do compositor por uma categorização mais abrangente, mais proficiente, ao tentar compreender a substância musical do que abarcá-la e categorizá-la numa perspectiva geral.

A periodização tem sua validade na compreensão do todo com uma perspectiva mais abrangente, mais geral, quando se escolhe olhar para a obra de uma forma longínqua: o problema da distância é que ela não revela detalhes, somente delineamentos ou impressões sobre o que se olha. Mas quando se olha mais atento a obra musical como obra de arte e revela-se o caráter de sua substância, surgem evidências de que há muito mais implícito e complexo na música de Claudio Santoro, que caiba somente na classificação de categorias: cada música é dotada de uma inventividade particular. Concluir se a obra foi mais ou menos ortodoxa em sua linguagem, se a forma sonata era diferente ou não, é uma conclusão evanescente e imatura típico de uma análise de superfície e que não compreende suas diferentes fases composicionais.

Claudio Santoro foi marcado pelas mudanças ideológicas ao longo de sua vida: o uso do dodecafonismo como uma representação de modernidade; o Congresso de Praga de 1948; o exílio do Brasil e a produção de obras de linguagem vanguardista como aleatoriedade, música eletrônica, entre outras; o retorno ao Brasil e a produção de últimas obras. Em cada momento, Santoro experimentou diferentes paradigmas estéticos envolto por uma ideologia humanista, ou sentido humanista, como o próprio compositor afirmou.

Muitos trabalhos evidenciaram com embasamentos em sua correspondência, seja ativa ou passiva, acerca dessas mudanças ideológicas que embasaram o sentido estético de sua obra musical. Mas o que venho a mostrar aqui é que, por mais substância ideológica que haja em sua música, ela pode ser o combustível para a sua produção musical, Santoro transcende-a: se assim o fosse, sua música estaria a serviço de sua ideologia; tornando-se propaganda da mesma. Ao contrário, como será mostrado, sua música transcende o caráter ideológico e atinge o caráter de *poiesis*, o que dá à sua música o sentido de universalidade.

Esse sentido de universalidade pode ser compreendido por mecanismos de persuasão, estruturas de retoricidade, e como o compositor consegue criar uma identidade particular, uma idiosincrasia estilística. Essa terminologia criada por mim pode quase ser compreendida como um pleonasma: se o estilo já representa algo particular, por que o particular de uma particularidade? Na verdade, essa identidade composicional é dotada não só de particularidade, mas também de *peculiaridade*. Essa peculiar, especial, única, reside na eficácia comunicativa e o como se faz em sua música: Santoro é um compositor cuja música é dotada de profundos detalhes.

A análise sistemática é imprescindível para compreender o como se faz, mas ela se torna insuficiente quando se parte para uma hermenêutica que pretende estabelecer conexões com as vivências do compositor. Devido a isso, deve se acercar de uma contextualização que pode ir além da individualidade de uma obra, como portadora de significados distintos - na verdade, conceitos como a obra individual, como portadora de significados, que advém da intencionalidade do compositor e sua capacidade de gerar um efeito particular. Talvez, uma explicação adequada para a transformação e a evolução de estilo e da consciência estética deva incluir um relato do processo geral interior do compositor, mesmo que o impulso inicial para a mudança seja uma motivação externa o que de fato foi feito com a fonte primária utilizada nessa pesquisa.

As escolhas do compositor dentro das limitações de um estilo - ou que se estende para além dessas restrições com propósitos específicos - pode resultar na compreensão e alteração interna da experiência com a obra. Visto a partir destas duas perspectivas (a importância de significados individuais do próprio labor, e a necessidade de se perceber a comunicabilidade com a obra): o estilo musical (ou estilos) a partir do qual ele constrói e estabelece significados culturais, e devido a isso, se cria novos significados junto àqueles que os compreendem.

Esse compartilhar de sua humanidade em momentos sonoros, numa lógica particular que não pode ser compreendida somente ao se indagar a partitura. Em pleno silêncio, pois sua música nos faz silenciar, pois pela sua força gentil nos propõe o silêncio, e dele retira a emoção

que nos adormece, prevê-se, para muito além do deslumbramento que a música de um compositor proporciona, esse deslumbramento que surge do simples fato de não escutarmos, mas de a ouvirmos, de sentirmos e de surgirmos, nós mesmos, aí - do fato desse duplo encontro, do mundo e do som, do som do mundo, na origem de todo saber que excede e transcende o concebível.

Sua música não só é capaz de comunicar, mas comunica o sensível, retira do profundo complexo humano aquilo que nos é mais caro: a capacidade de sentir, a si mesmo e sinceramente, o que sente o outro, que conserva os vestígios de olhares do interior e do criador, do humilde, dos gestos de um homem vivo e do espaço, que ele atravessa e que o anima. E nisso deve existir uma honestidade reveladora. A individuação da música no modernismo revela algo que talvez fosse próximo do romantismo: a necessidade de se mostrar o que sente, mesmo com paradigmas estéticos distintos. Pelo menos em Santoro pode se ver isso: uma música fluida, dotada de contrastes, de força sonora, de lirismo humano e de uma voracidade que irrompe na não obviedade do que se é escutado, e porque não, sentido.

O compositor Claudio Franco de Sá Santoro é um notório exemplo de que a música e sua força germinal estão interligadas a um contexto dotado de complexidade intrínseca, que transcende a idiomática particular da arte musical e seu conjunto lexical específico; *transcendência* da linha unívoca do fazer comum para a voz do íntimo do homem, não individual, e daquilo mais honesto em sensibilidade, cuja apreensão estética se torna estilo como o domínio do artesão, estética que permeia um dado metiê que, ao invés de lhe cercar ou lhe circundar, o liberta, e cria, e forma, e surge a *poiética* mesmo diante da realidade fatídica, que lhe abrupta, mas que, em sua arte, é transformada em *poiesis*.

Essa capacidade de transformar o cognoscível não somente em topos, mas, pelo espaço do fenômeno que atravessa o *anima* daquele que compõe, daquele que interpreta e daquele que ouve. Sua música é um convite ao silêncio, para que na humildade da existência, ela adentre e transforme o *ser*.

Sua música deve ser revista e repensada com muito, mas muito mais acuidade. Muitas pesquisas seguiram uma receita do "normal", jogando informações óbvias numa obra de uma fluidez poética tão complexa, que os níveis críticos e expressivos ficaram ao relento da obviedade do objeto. Não digo que seja pior ou melhor, mas compreender não somente o que é feito, mas como é feito e por que é feito, na questão da expressividade é um caminho metodológico distinto e frutífero, devido a um infinito emaranhando que circunda a obra, o compositor, sua intencionalidade, ora ideológica, ora estética, e que sempre nos traz um feito poético, o *perfeito* sensível. O milagre da audição consciente. Para compreender Santoro, deve-

se buscar as palavras do começo, palavras, por exemplo, capazes de nomear o que faz o milagre do sentido humano, sua inexplicável animação, tão logo estabelecido seu diálogo, mudo com os outros, com o mundo e consigo mesmo - e também a fragilidade desse milagre, a fragilidade das relações e dos julgamentos perante escolhas particulares.

A música e o pensamento que delas surgem, seja *a priori*, ou *a posteriori* são substratos da criação especificamente por advirem de uma nascente poiética. Não é possível dialogar ou viver na nascente, mas é possível viver desde a nascente e dela elucubrar possibilidades hermenêuticas. Isto significa que pertence a toda obra musical uma incompletude vital, que entrega a cada um a tarefa de sempre, de novo pensar juntamente com a obra do compositor.

Uma *poiesis* dialógica com seu tempo, que dialoga com sentidos e significados de sua época, com as influências de diversos *loci* culturais e diversas regiões do mundo, dotada de anseios próprios que resultam, sem dúvida, numa música única, distinta e humana: sua música é um resultado do fenômeno complexo entre o homem e o mundo que o cerca e a temporalidade de sua substância musical. A arte torna-se um meio para ressignificar a visão de si mesmo, seja ela *ideológica*, ou seja, *tópica*, pelos incômodos diante das dificuldades, dos predicados, das impressões, e busca dar sentido ao seu lugar e ao ideal de mundo. É na música que o compositor encontra espaço, espaço para o gênio criativo, e para comunicar aquilo que é mais íntimo e que talvez encontre lugar no outro.

Este presente trabalho representa uma pesquisa inicial sobre a possibilidade de se investigar a expressividade e comunicação por meio da teoria dos topoi na obra de Claudio Santoro. Este trabalho não possui a intenção de esgotar as possibilidades metodológicas ou muito menos constituir-se como paradigma única para hermenêutica do tópos musical. A obra de Claudio Santoro para piano solo é muito vasta e constitui um exemplo profícuo de investigação, análise de olhar mais aprofundado. Devido ao âmbito e ao tempo do mestrado, foram escolhidas obras em que o desenvolvimento da pesquisa se mostrou mais profícuo e apto aos objetivos.

Durante o decorrer da pesquisa, foram feitas edições inéditas de 4 obras para piano solo que estavam em manuscrito como a Sonata 1942, a Sonata n° 2, a Sonata n° 5, e Dança. Em abril de 2015, foi estreada a versão da Sonata 1942. Essas obras foram doadas a família para somar ao Acervo de Claudio Santoro.

O principal intuito deste presente trabalho é a contribuição para a literatura utilizada, e por meio da análise e a compreensão de topoi na música de Claudio Santoro, seu relato autobiográfico, e todos os trabalhos pertinentes a Claudio Santoro, poder interpretar e analisar sua obra de uma forma em que os elementos musicais, a ideologia do compositor, e a formação

e um discurso musical único pudesse desvelar novas possibilidades de se compreender a obra deste exímio compositor. Esperamos que todo esse trabalho possa inspirar e incentivar novas pesquisas sobre o tema e sobre a metodologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. In. *Verbetes Estética; Estilo; Ideologia*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

AGÀWU, V. Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic interpretation of Classical Music**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad: Edison Bini. 1ª Ed. Bauru (SP): Edipro. 2011

_____. **Órganon**. Trad.: Edson Bini. Bauru (SP): Edipro. 2005

ALLANBROOK, Wye J.; HILTON, Wendy. **Dance Rhythm's in Mozart's Arias**. *Early Music*, Vol. 20, No. 1, *Performing Mozart's Music II* (Feb., 1992), p. 142-149.

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. **Cancioneiro das Toadas do Boi-Bumbá de Parintins**. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Artes e Turismo, Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª Edição. São Paulo: Globo Editora, 2012.

CASTRO CARNEIRO, Gyovana. **Momentos Brasileiros para Piano a Quatro Mãos**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2004.

CHACON, Araceli. **Claudio Santoro: his life and an analysis of the Sonata n. 3 for piano** - Tese (Doutorado). Julliard School, 1995.

COUTO, Carlos M. **Tópica Estética: Filosofia, Música e Pintura**. Imprensa Nacional, 2001.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. **O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira**. In CELACOM, 2009. Universidade Metodista de São Paulo.

ECO, Umberto. **A Theory of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

FREIRE, João Miguel Bellard. **Pianistas e Cláudio Santoro:** em estudo etnomusicológico. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

GERBER, Daniela Tsi. **Paulistana nº2 de Cláudio Santoro:** uma análise rítmica. Dissertação de (Mestrado) - Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GODOY, Monica. **Claudio Santoro:** overview of his piano works and analysis of the fourth piano Sonata. Tese (Doutorado - D.M.A.) - Boston University, 1994.

GOMES, Mariana Costa. **Mediação música e sociedade:** uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2007.

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. **Aplicação da análise Schoenberg-Schenkeriana à Sonata nº 3 para piano de Cláudio Santoro.** Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven:** Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Musical Signification:** Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. ed. by Eero Tarasti. Berlin; New York: Mouton the Gruyter, 1995. p.381

KUBOTA, Marly. **A sonata na música pianística de Cláudio Santoro.** Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

LARSEN, Juliana Cristina. **A forma sonata em três obras inaugurais:** diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

LIMA, Edilson Vicente de. **O enigma do lundu.** Publicado in **Revista Brasileira de Música** v.23/2. – UFRJ, p. 207-248.

MCKAY, Nicholas. **On Topics Today.** Publicado em **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)** 4/1–2 (2007) Hildesheim u. a.: Olms S., p.159–183.

MAIBRADA, Heloísa. **Musical Integration:** The stylistic evolution of the music of Claudio Santoro as observed in his works for piano. Tese (Doutorado) - University of Maryland, 2007.
MAZZOLA, Guerino. **Topos of Music:** Logic of Concepts, Theory and Performance. Basel, Switzerland: Birkhäuser Verlag, 2014.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro:** Roteiros Divergentes e Conjunção Final. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

MONELLE, Raymond. **Sense of Music:** Semiotic Essays. United Kingdom: University Press, 2000.

_____. **The Musical Topic:** Hunt, Military and Pastoral. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

NARUM, Jessica. **Sound and Semantics:** topics in the music of Arnold Schoenberg. University of Minnesota, 2013.

NASCIMENTO, Maria Cristina do. **A Sonata n.3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo.** Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

NÖTH, Winfried. **Handbook of Semiotics.** Bloomington: Indiana University Press, 1990.

PIEIDADE, Acácio T. **Expressão e Sentido na Música Brasileira: retórica e análise musical.** In. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. XI, 2007.

_____. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira:** reflexões sobre a retoricidade na música. In: *El Oído Pensante*, vol.1 n°1 (2013), Argentina.

PIMENTEL, Beatriz. **The piano works of Claudio Santoro a microcosm of his musical Style.** Tese (Doutorado - DMA) - University of Houston, 2004.

PLESCH, Melanie. **Topic Theory and Rhetorical Efficacy of Musical Nationalism:** The Argentine Case. In *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics*. Edinburgh: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics Alison House, p. 328 -327.

RAPP, Christof. **Stanford Encyclopedia of Philosophy.** In *Verbete Aristotle's Rhetoric*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/>. Acessado em 15/01/2015

RATNER, Leonard. **Classical Music: Expression, Form and Style**. Nova York: Schirmer, 1980.

RODRIGUES, Amarílis Guimarães. **Os recursos expressivos na interpretação da Sonata no. 4 de Cláudio Santoro**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

RUBINELLI, Sara. **Ars Topica: The Classical, Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero**. Lugano: Springer, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica?**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTORO, Claudio F. de S. **Contando a minha vida**. Depoimento autobiográfico, Brasília, Brasil, 1989.

SENA, G. C. A.; FIGUEIREDO, M. F. **Um estudo da Teoria da Argumentação da Retórica Aristotélica à Teoria dos Blocos Semânticos**. Diálogo das Letras, Pau dos Ferros, v. 02, n. 01, p. 4–23, jan. /jun. 2013.

SOUZA, Iracele Aparecida V. L. de. **Santoro: Uma História em Miniaturas** - Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TONINI, Virgínia Maria Bruno de Carvalho. **Uma análise estilística de duas obras de Cláudio Santoro: Primeira série de 4 Peças (1942) e Paulistana nº 1 (1953)** – Monografia. Departamento de Música e Artes Ciências, Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 1995.

VIEIRA, Alice Martins B. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano**. Tese (Doutorado) - Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **O dodecafonismo na 1ª e na 2ª séries de peças de piano de Claudio Santoro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

ANEXOS

ANEXO A

QUADRO DA TAXONOMIA DOS TOPOI IDIOSINCRRÁTICOS DE CLAUDIO SANTORO

TOPOI ESTILO MODERNO

Caráter: *Tópica Complexa*

SONATA

- . Forma Binária
- . Temas contrastantes
- . Embasamento da série dodecafônica na construção temática
- . Contraste nos elementos de articulação
- . Variação métrica e compasso
- . Apresentação de diversas técnicas de contraponto em momentos específicos
- . Elementos de periodicidade com notas finais da série

INVENTIO

- . Contraponto Imitativo
- . Existência de Sujeito, Contra-sujeito, episódio
- . Embasamento da série dodecafônica na construção temática
- . Contraste de tessituras e articulação
- . Elementos de periodicidade com notas finais da série

TOCCATA

- . Contraponto Imitativo
- . Virtuosiidade técnica
- . Embasamento da série dodecafônica na construção temática

TOPOI ANDRADEANO

Caráter: *Tópica Complexa*

SERTANEJO OU CAIPIRA

Catira, Toada, Aboio

- . Uso do modo *Mixolídio - iv b9/b7* [*iv7 - iii2 - iiP - iV7/6 - I*]
- . Melodia lírica, dolente, solo
- . AA'B ou ABA'
- . Melodia em terças paralelas e fraseologia longilínea.
- . Harmonia em tetrades e sétimas
- . Textura Homofônica

AFRO-BRASILEIRO

Batuque, Lundu Toada

- . Percussividade
- . Acentos no grave ou na melodia
- . Ostinato rítmico que evoque a ideia do batuque ou de lundu (e. e. - utilizado de forma idiossincrática em elementos de transição)
- . Design rítmico como acompanhamento de melodia com extensão de no máximo 6ª menor.
- . Utilizado tanto como caractere tonal ou serial

TOPOI EUROPEU

Bárbaro

- . Tessituras extremas do piano, evocando a ideia do bruto, do grotesco.
- . Alternância métrica junto a alternância de tessituras.
- . Alternância brusca de figuras de articulação em registros extremos.

Pastoral

- . Compasso binário composto 6/8
- . Estrutura rítmica q, e
- . Baixo em movimento de 5ª descendente ou 4ª ascendente.
- . Modo frígio
- . Melodia lírica, geralmente com frase de quatro compassos.
- . Textura homofônica
- . Movimentos Paralelos do baixo e harmonia em blocos de acordes (5ª, 4ª e 7ªm)

Pianto

- . Compasso binário ou ternário
- . Movimento descendente de 2ªm após ênfase em figuração melódica e/ou harmônica
- . Antecede a cadência

ANEXO B

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Transcrição das Fitas: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8 e 9

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Fita 1/2. Lado “A”

Pediram que eu falasse um pouco da minha vida para depois fazerem um livro das minhas memórias. Nasci em Manaus, no Amazonas. Minha mãe tocava piano e ensinava pintura, meu pai era um músico nato, embora tivesse sido militar do Exército Italiano. Em casa, nós vivíamos um ambiente de arte, à noite papai ia sempre para o piano, cantava óperas se acompanhando ao piano, e mamãe também tocava. Quando fiz 11 anos, meu tio Attilio me deu um violino de presente. Peguei o violino e, se não me engano, comecei a tocar melodias mesmo sem saber pegar direito no arco, mas fui tirando músicas de ouvido. Uma tia minha, casada com o irmão de mamãe, que tocava um pouco violino foi quem me deu as primeiras lições de violino. Um mês depois ela disse que não podia mais me dar aulas porque eu já tinha ultrapassado que ela sabia. Fui estudar então com um professor chileno, o Professor Avelino Teles. Em um ano devorei todos os livros básicos da técnica violinística. O Professor Teles chamou meu pai e disse que eu havia me adiantado muito rapidamente e isso não era bom, portanto ele aconselhava que eu fizesse tudo de novo para poder ficar com a técnica mais sólida. Papai não acreditou muito nessa história, achou um pouco engraçada, mas eu continuei a tomar aulas com esse professor. Estudei algumas músicas porque davam só muito exercício. Lembro-me muito bem que eu detestava estudar violino, porque era algo sem interesse; essa era a pedagogia da época, muito exercício. Comecei a tirar algumas peças que mamãe tinha para violino e piano, que ela mesma copiou de algum violinista que passou por Manaus. O Professor Teles adoeceu e teve que se operar em Belém e eu, aos 12 anos de idade, o substituí. Eu tinha que subir numa cadeira para dar aulas para os adultos, para acertar a mão, o arco, a afinação, etc. Até hoje sou uma pessoa baixa e naquela época eu parecia ter 8 anos e não 12. Eu me lembro muito bem que alguns pais de alunos me deram presentes - como bola de futebol e outros presentes - não próprios para um professor de violino, mas sim para um garoto. Ao passar por Manaus, uma violinista que se hospedou na minha casa, ela me deu algumas aulas e peças como o Concerto de Vivaldi, entre outras. Depois que ela foi embora, papai resolveu que eu deveria dar um concerto. Dei o concerto, foi um sucesso e o Comandante Braz de Aguiar, que era o Comandante da Comissão de Limites, se encantou ao me ouvir tocar e resolveu me ajudar. Ele me mandou estudar no Rio de Janeiro e fiquei morando na casa dele. O Comandante Braz foi realmente uma peça muito importante na minha formação musical, porque ele possuía uma discoteca fantástica para a época, eram discos ainda em rotação 78, ele tinha Beethoven gravado por Toscanini, por Bruno Walter, Furtwängler. Tinha as Sonatas de Beethoven para piano, todas elas

gravadas por Backhaus e Schnabel. Os Concertos e as Sonatas de Beethoven para Piano pelo Kreisler, pelo Heifetz. Era uma discoteca de alto nível. A formação de um músico é ouvindo música e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, cerca de 3 a 4 horas por dia, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida. Eu me lembro que com a idade de 12 anos eu já tinha ouvido a famosa Missa de Beethoven, todas as Sinfonias de Beethoven, todos os Quartetos, todas as Sonatas para Piano, Violino e Violoncelo. Enfim, o Comandante Braz tinha de tudo, principalmente Beethoven que ele gostava muito. Brahms, para mim, por exemplo, era totalmente desconhecido.

2. Quando vim então para o Rio de Janeiro estudei alguns meses com uma ex-aluna do Edgardo Guerra, que depois de quase 2 meses de trabalho, me passou para o professor dela, o Edgardo Guerra, que me aceitou sem cobrar nada e começou a me preparar para fazer o exame de admissão para o Conservatório. Ele ficou muito entusiasmado comigo. Sei muito bem disso, porque ele mesmo me contou mais adiante, eu conto esse fato que foi um dos fatos marcantes da minha vida. De repente, por questões de família - talvez eu conte um dia - eu tive que voltar, porque a família do Comandante estava um pouco enciumada devido ao interesse dele por mim. A família resolveu fazer uma grande intriga e escreveu para o Comandante dizendo que eu não estudava, que eu não fazia nada, que era preguiçoso. Voltei para Manaus como um fracassado. Eu me recordo muito bem que eu chorava todo dia, porque tinha vergonha de voltar para o colégio, pois nessa época eu já era conhecido como menino fora do comum e essa era para mim uma situação muito difícil. Meu pai, um psicólogo formidável, disse que eu iria dar um concerto e realmente dei, e toquei algumas obras que tinha estudado com o Professor Guerra e outras que preparei sozinho. A intelectualidade de Manaus - que me considerava muito - resolveu convidar o Interventor de Manaus, o então Capitão Nelson de Melo (que chegou a ser General), e ele foi influenciado pelos intelectuais a assinar um decreto-lei dando uma subvenção para eu vir estudar no Rio de Janeiro. Vim novamente para o Rio de Janeiro e tive que dar mais um concerto para pagar, não só as dívidas do meu pai, como também as nossas passagens, porque eu era muito garoto e não podia viajar sozinho. A passagem foi paga até Belém, onde ficamos hospedados na casa de parentes e onde também dei um concerto para pagar a viagem até Recife. Em Recife ficamos hospedados na casa do meu tio Edgard, e dei um concerto no Teatro Santa Isabel e no Colégio Salesiano (também estudei no salesiano de Manaus) para angariar algum dinheiro, para poder viajar até a Bahia e da Bahia para o Rio de Janeiro. Dei concertos também no navio para angariar algum dinheiro, era a miséria mesmo. Quando chegamos no Rio de Janeiro, houve o grande problema de onde me deixar e acabei ficando na pensão da tia Laurencina, juntamente com minha irmã Enoe. Papai achou melhor eu ficar na pensão porque era em Santa Teresa, e ficava mais perto da cidade, perto do Conservatório. Ficamos poucos meses na pensão, porque a Enoe brigou com a tia Laurencina por causa do Átila (na época ainda namorado da Enoe) e fomos morar não me recordo bem, ou em Copacabana, Leme ou Leblon. O dinheiro da

subvenção era o que nos sustentava. Logo depois Enoe se casou com o Átila. Ele me tratava muito mal e eu tinha que sofrer injúrias todos os dias. Certa vez ele me jogou escada abaixo com o violino, quebrou meu violino. Foi muito sério, eu não queria mais voltar para casa, porém não tinha para onde ir. Voltei para casa, engoli o sapo, como se costuma dizer. Eu queria estudar violino e ele queria ouvir rádio, e achava que eu estava incomodando. O tempo passou, tirei meu curso de violino no Conservatório, em todos os cursos Teoria, Harmonia, Pedagogia, História da Música, Estética e no próprio Violino tirei a maior nota e dizem que fiz um exame brilhante. Ainda no período do Conservatório fui a Manaus cerca de duas vezes para dar concertos, dei também concertos pelo norte, depois papai veio comigo e eu dei concertos em Belo Horizonte. Só não tinha dado concerto em São Paulo. A subvenção acabou, e eu tinha que me virar como substituto de colegas de Orquestra, eu não tinha prática nenhuma. Foi organizada uma Orquestra da Pró-Arte para os alunos do Professor de Regência da Escola Nacional de Música - na época ele também era Professor de Composição - e eu fazia parte dessa Orquestra como *Spalla* dos 2º violinos e fui convidado para ser solista de um dos concertos.

3. Executei o Concerto de Mendelssohn. Toquei também com outras Orquestras de estudantes, de amadores, toquei outros Concertos para Violino e Orquestra. Mas o Concerto para Violino teve grande sucesso, a crítica foi muito boa, inclusive nos concertos que eu tinha dado anteriormente no Rio de Janeiro. Nesse final do meu curso de violino - terminei com 17 anos - começaram a surgir na minha cabeça ideias composicionais e escrevi algumas obras muito rudimentares, que mostrei ao Professor Guerra. E ele, como compositor - tendo feito o curso no Conservatório de Paris - me incentivou a compor. Conheci o Koellreuter, com quem trabalhei um ano e meio composição, principalmente contrapontística e discussões estéticas e filosóficas. Ele me deu as primeiras orientações composicionais dentro do sistema do Hindemith, do *Craft of [Musical] Composition*. Trabalhamos muito seriamente durante 1 ano contraponto, que até hoje considero a base da formação de qualquer compositor. Naturalmente que tendo eu que trabalhar composição, estudar violino e trabalhar para viver, era impossível fazer tudo isso, eu tinha que sacrificar uma delas e foi para mim um dilema muito grande. Quando ao violino eu já tinha dado alguns Concertos, já tinha recebido crítica, já tinha um certo nome. Como compositor eu não era nada, mas o meu impulso na época era muito grande para compor, eu desejava imensamente criar, era um impulso que eu não conseguia controlar. Optei então pela composição em detrimento do violino, porque tinha que trabalhar muito para fazer um repertório, para fazer uma carreira de violino. Isso naturalmente abalou muito o Professor Guerra. Um dia ele me chamou para saber por que eu estava indo pouco às aulas, porque eu não estava estudando muito e me disse coisas muito duras. Lembro que chorei muito, foram palavras que me comoveram extremamente, pois eu tinha uma admiração incrível pelo Professor Guerra não só como professor, mas como homem que me ajudou e me orientou sob todos os aspectos. Até hoje me lembro da cena, a cadeira em que eu estava sentado no quarto dele - que ficava num subsolo de uma pensão em Copacabana. Ele me disse para eu não pensar que ele

me dera aulas de graça sem nenhuma razão, mas sim pensando que eu retribuiria com algo para ele, como, por exemplo, ser o violinista que eu poderia ser e, portanto, dar um nome para ele, mas da maneira como eu estava agindo, era inesperado para ele, o que ele lamentava muito. Tudo o que ele tinha feito sob o ponto de vista humano, artístico, ele mesmo quebrou aquela ilusão e como eu só tinha 18 anos na época, era realmente uma pessoa pura e fiquei muito chocado. Infelizmente me afastei dele por causa disso. Mais tarde o mesmo fato se deu com o Koellreuter, que foi não só meu professor, mas devido à pouca diferença de idade entre nós, éramos também muito ligados. Ele me confidenciava a sua vida, tinha inteira confiança em mim e eu nele. Trabalhávamos juntos, fizemos música com a Revista Música Viva, eu organizava os programas da Rádio Ministério da Educação, programas estes que podíamos obter através da Embaixada Americana. Naquela época quem estava tomando conta era o Carleton, um flautista, um musicólogo que gostava muito de música, e nos arrumava discos para podermos usar na Rádio Ministério da Educação. Nós tínhamos realmente um movimento que foi difícil voltar a existir pelo entusiasmo, pela falta de interesse econômico que havia em todos esses jovens - como Heitor Alimonda, Jaioleno dos Santos, Oriano de Almeida, eu como violinista, como flautista, Eunice Catunda e, mais tarde, em São Paulo, Egídio Castro e Silva - havia um grande número de jovens interessados em divulgar a música contemporânea.

4. Fazíamos festivais de música contemporânea, naturalmente combatidos pela imprensa, pelos colegas, pelo meio musical atrasadíssimo na época. Sempre conto um fato para mostrar o que era o meio ambiente da época. Um dia encontrei no elevador meu professor de Composição do Conservatório, ele tinha estudado em Paris com Massenet e já estava muito velho, e me disse que naquele dia ele tinha ouvido algo bastante moderno, bem instrumentado, quase incompreensível. A obra em questão era a Rapsódia sobre um Tema de Paganini de Rachmaninoff. Este fato se deu em 37/38 e eu já estava começando a fazer música dodecafônica. Antes de conhecer a música dodecafônica, eu fazia uma música atonal, sem nenhuma forma, sem nenhum conhecimento da teoria dos 12 sons - que posteriormente o Koellreuter me comunicou mais ou menos como funcionava - pois na época não havia nada escrito, nem livros sobre música dodecafônica, porque era a época da guerra, não se tinha contato com a Europa, não havia gravações que pudéssemos nos basear. Nos anos 40 conheci uma personalidade do meio musical latino americano, apesar de ser alemão, o Curt Lange Foi a primeira pessoa a me apoiar internacionalmente. Ele esteve no Brasil anos depois, mas já me conhecia por correspondência. Ele editou a minha primeira obra para violino solo - que é a minha Sonata para Violino Solo - editada na Editora Cooperativa de Compositores do Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideú. Posteriormente ganhei um prêmio com duas canções sobre os versos de Oneida Alvarenga, que também foi publicado pela mesma Editora. Recentemente encontrei com ele, e com grande satisfação ele pôde ouvir o meu Réquiem, uma das últimas obras escritas por mim. Ele fez grandes elogios à obra, considerou-a como uma das obras mais importantes dos últimos tempos no nosso país.

Aos 20 anos me casei pela primeira vez com uma ex-colega do Conservatório e que também estudou violino com o Professor Guerra. Com ela tive três filhos, mas depois de um certo tempo não foi mais possível a nossa convivência e nos separamos. Eu me sentia muito *étouffé* por ela, devido a uma incompreensão não da minha carreira, mas da minha profissão de compositor. Com todas as dificuldades que eu tinha, não só por ser um homem pobre, não ter nada e, além disso, ser um homem de esquerda, isto naturalmente atrapalhou muito a minha vida, principalmente a vida econômica e artística. Fui prejudicado, não fui executado, fui banido de Rádio, fui expulso, tive uma vida muito difícil, com altos e baixos, naturalmente. De vez em quando, modéstia à parte, eram obrigados a reconhecer o meu conhecimento. O tempo que trabalhei na Radio Tupi, por exemplo, compondo músicas para programas infantis e para um outro programa que teve grande sucesso, com isso me chamaram para histórias infantis para Rádio, para a Odeon e também para a Carrossel. Isso também me levou a ser convidado para fazer música para cinema, obtendo quase sempre prêmios. Obtive prêmios nacionais com as minhas partituras e por isso era muito requisitado. Mas em 51 fui convidado pelo Dias Gomes para organizar a parte musical da Rádio Clube do Brasil, uma Rádio comprada pelo Samuel Wainer (da Última Hora) e que pretendia estabelecer uma nova cadeia, para lutar contra a cadeia do Chateaubriand. Sai da Tupi e realmente criamos uma Estação de Rádio de primeira categoria, tínhamos uma Orquestra fantástica que tanto tocava música popular como tocava Bach e Schönberg. Uma vez por semana fazíamos um programa de música erudita e que eu roubava dos horários de ensaios das músicas populares para poder fazer esse Concerto semanal. Durou pouco, porque Dias e eu fomos numa comitiva de intelectuais comunistas e não comunistas visitar a União Soviética, e quando voltamos o canalha do Carlos Lacerda publicou na Tribuna da Imprensa uma fotografia – na qual nós não estávamos.

5. Na primeira página e tomando 4 colunas, e que dizia que dois diretores da Rádio Clube do Brasil, financiados pelo Banco do Brasil, estavam discursando no túmulo de Lenin-Stalin. Naturalmente isso fez com que o DOPS obrigasse o escritor Marques Rebelo, Diretor Geral da Rádio, a pedir que nós nos demitíssemos. Eu me lembro que perguntei a ele como isso ficaria na consciência política dele, e disse ainda que não me demitiria, ele seria obrigado a fazê-lo - e fez. Depois fiquei com pena dele, mas nem todo mundo tem coragem de assumir as suas posições políticas em momentos difíceis, é um problema que eu respeito.

Fiquei desempregado e meus amigos cineastas de São Paulo me convidaram para trabalhar Multifilmes. Fui com a família toda para São Paulo, isso foi na época do 4º Centenário. Vivi pouco em São Paulo - primeiro porque os paulistas, como sempre, eram muito fechados - e mal tive tempo de escrever as partituras que eu deveria, em virtude do contrato que eu tinha com a Multifilmes. Fiz 3 filmes com a Multifilmes, depois fiz mais um que foi premiado, chamado A Estrada, fora os que eu tinha feito no Rio de Janeiro como Agulha no Palheiro com Alex Viany, filme este que também foi premiado. Posteriormente fiz mais um filme em São Paulo chamado Osso, Amor e Papagaio, uma comédia muito interessante e procurei fazer uma música viva e sarcástica como era

a comédia. Em São Paulo fiz boas amizades com pessoas não musicais, que me consideravam, como Bittencourt, entre elas. Porém pouco realizei musicalmente, pois nunca fui convidado para reger a Orquestra do Teatro.

Nesse ínterim fui convidado a fazer uma tournée pelos países socialistas. Sai do Brasil no final de 54 para reger em Praga e Bratislava. Depois fui para a Polônia, onde tomei parte no concurso Chopin e também realizei dois Concertos, um em Poznan e outro em Varsóvia. Em todas essas cidades eu regi a minha Sinfonia da Paz, com Coros. Da Polônia fui para a União Soviética - já era 1955 - onde realizei uma grande tournée de concerto em várias cidades, sendo que em Moscou eu fui muito homenageado, muito requisitado, regi a minha Sinfonia da Paz na Sala do Conservatório com a Orquestra Estatal de Moscou e com grande Coro Stepanof cantando em russo. Essa minha Sinfonia da Paz foi gravada, eu trouxe o tape para o Brasil, que foi lançado pela Sinter Philips no Rio de Janeiro, pelo então Diretor Pittigliani, meu amigo, e que nessa época era casado com a Maritsa, que gostava muito da minha música e influenciou o Pittigliani a gravar não só essa, mas também outras de minhas obras na sua firma de discos. De Moscou fui também para a Romênia. Voltei para Viena e depois para o Brasil, onde novamente não tive condições de trabalho.

Em 1946 recebi a Bolsa da Guggenheim Foundation e o Consulado Americano me negou o visto por eu ser membro do partido - que era legal - e eu, como sempre fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei, e por isso eu não estava credenciado a entrar nos Estados Unidos. Aliás, isso me causou um problema muito grande, porque eu já estava de malas prontas para viajar e nunca esperava que fossem fazer o que fizeram. Mas hoje, com os meus 66 anos de idade, compreendo muito bem os sacanas que eles são. Eu estava inclusive com apartamento reservado em Nova York. Tive que desistir e me candidatei para uma Bolsa do Governo Francês. Ganhei a Bolsa e em 47 embarquei no navio Groix juntamente com um grupo de outros brasileiros que iam também como Bolsistas, inclusive o falecido e meu amigo Arnaldo Estrela, a Mariucha e suas duas filhas.

6. Em Paris trabalhei com a Nadia Boulanger. Eu passava fome uma parte do mês, porque o dinheiro da Bolsa só dava para comer durante 15 dias, e para conseguir comer o resto do mês, eu tinha que vender o café que havia trazido do Brasil. Assim mesmo, durante 1 ano só comi carne uma vez, mas foi carne de cavalo porque era mais barato. Ou então na casa do Arnaldo Estrela ou convidado por alguém. A vida foi difícil, passamos muito frio. O lugar onde eu morava era tão frio que eu vivia de capote e luvas para poder estudar. Entrei para a classe de Regência do Conservatório, fiz o concurso e fui aceito. Pediram-me que regesse a 3a. de Beethoven, eu nunca tinha regido na vida e passei. O Eugène Bigot disse que eu já deveria ser regente no meu país ou então era violinista, devido à minha maneira de reger. Confirmei que era 1º violino de orquestra. Esse curso em Paris foi muito importante para mim, principalmente por ter aprendido muito com a Nadia, as aulas dela eram formidáveis porque não se falava só de música, mas de toda arte comparativa à música. Falava-se de pintura, escultura, literatura, teatro. Não somente aprendi muito

de música, de forma, como também aprendi muita coisa que desconhecia. Passamos a frequentar os museus de Paris, a frequentar um curso de cinema dado por um dos maiores professores de cinema da época na França.

Scliar, Jorge Amado, Ana Stella Chic - ainda casada com o Beni - estavam no mesmo hotel que eu. Foi um ambiente muito interessante em Paris, nós tínhamos um ambiente intelectual e cultural de primeira qualidade, não só dos brasileiros que estavam por lá, como também com os outros estrangeiros com quem nos dávamos. Nesse ínterim fui convidado para o Congresso Internacional de Compositores em Praga, onde realizei uma Conferência. Também fui convidado a pertencer ao Primeiro Congresso de Intelectuais pela Paz em Vroslav. Talvez eu fosse o personagem mais jovem presente, no meio intelectual da mais alta significação que se encontrava presente entre os 400 congressistas em Vroslav. Foi uma experiência muito interessante e muito boa sob os aspectos cultural e político. Aprendi também muita coisa que não foi correta, mas não me fizeram mudar as minhas ideias, porque elas estavam baseadas num sólido conhecimento da filosofia do marxismo: embora o meu conhecimento do marxismo não fosse tão profundo, era o suficiente para que essas ideias fossem realmente ideias que tinham uma base não somente filosófica como também cultural e humana - principalmente humana - que foi o que me levou a entrar para o partido e ter as ideias socialistas que tenho hoje.

Voltando de Paris, não encontrei trabalho no Rio de Janeiro. O pai da minha primeira mulher tinha uma fazenda, Fazenda Rio do Braço, na Serra da Mantiqueira, e fui para lá passar o verão. Tive a ideia de organizar a fazenda e tentar viver lá, ganhar dinheiro lá para voltar para a Europa: Durante 1 ano e meio trabalhei na fazenda, fiz com que ela produzisse sob todos os aspectos, porque fui buscar os meios científicos para organizá-la. Era uma fazenda leiteira e eu produzia na fazenda 5 vezes mais leite per capita do que qualquer fazenda da zona, a tal ponto que os vizinhos iam lá cedo para ver se eu colocava água no leite. Durante esse período entrei num concurso de composição do qual ganhei o Primeiro Prêmio com a minha 3ª Sinfonia. Esse concurso foi organizado pela Sinfônica Brasileira - cujo Maestro Titular era o Eleazar de Carvalho - e foi ele quem me chamou para receber o Prêmio que, entre outras coisas, era para ir a Tanglewood e também ter a obra executada com a Sinfônica de Boston. Até hoje não sei se ela foi executada.

7. Eu tenho um programa onde consta minha Sinfonia, mas nunca me disseram se ela foi executada ou não. A primeira execução foi feita no Brasil, muito mal preparada, pois nessa época o Eleazar não tinha um conhecimento mais profundo da música contemporânea, de modo que a obra não foi realizada como deveria ter sido. Nesse ínterim, formou-se uma Orquestra na Radio Tupi no Rio de Janeiro e o Spalla da Orquestra me convidou para fazer parte também como violinista. Voltei então para o Rio de Janeiro, porque já não dava mais para ficar na fazenda. Nessa Rádio fui convidado para escrever programas para Rádio. O meu primeiro programa teve muito sucesso, o segundo mais ainda e com isso fiz um bom contrato com a Rádio Tupi, o qual representou uma etapa nova na minha vida - de músico profissional instrumentista passei a Diretor de Orquestra,

Instrumentador e Compositor para Rádio. Fiquei de 50/51 a 52 e de lá fui chamado pelo Dias Gomes para ir trabalhar na Rádio Clube, cuja história já contei que acabei sendo posto para fora pelo DOPS por causa das intrigas do Carlos Lacerda.

Fita 1/2. Lado “B”

8. Ainda em São Paulo, o Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado pediu para que eu fosse colocado como Maestro Assistente, achava que eu merecia. Fui convidado pelo então Diretor Geral da Orquestra, o Arnaldo Guinle, para um encontro, inclusive com o Eleazar, para discutir os problemas do meu contrato. Chegando lá, o Arnaldo Guinle virou-se para mim e disse ter recebido um telefonema anônimo dizendo que eu era um agitador perigoso, e ele queria saber por mim mesmo o que havia de verdade naquilo. Eu me lembro como se fosse hoje - o Eleazar usava óculos escuros, tirou os óculos para ver o que eu ia dizer - e eu respondi ao Arnaldo que deveria haver algum engano na pergunta dele, pois eu havia sido convidado para discutir um contrato de trabalho como Maestro Assistente, e não para discutir as minhas condições religiosas, filosóficas ou políticas. Ele ficou enraivecido, porque ele não permitia que as pessoas discordassem dele. Disse então que não podia fazer contrato comigo, porque a Orquestra Sinfônica recebia dinheiro do Governo. Sai de lá e fui falar com meu tio- falecido ano passado - que era deputado nessa época, e contei o que havia acontecido. Pedi a ele que conseguisse junto aos colegas dele deputados, que pedissem ao Ministro que levasse em consideração a minha capacidade musical, etc. Isso aconteceu e teve resultados positivos, mas demorou alguns meses. Eles atrasaram ao máximo possível o contrato comigo, se não me engano, fizeram um contrato de 2-3 meses. O Eleazar fez? Dizendo como devia agir o Maestro Assistente. Entre outras coisas havia um parágrafo onde dizia que o Maestro Assistente só podia frequentar os ensaios quando convocado pelo Maestro Titular - nunca entendi esse parágrafo! - e quando o Maestro Assistente deveria ser obrigado a estar presente nos ensaios, e não só quando fosse convidado pelo Maestro Titular. Esses problemas do passado nós contamos hoje como história. Como eles tinham que justificar o contrato comigo, me deram um Concerto na Rádio Ministério da Educação e eu, só para chatear, fiz programa só de autores soviéticos - como Khachaturian, com o Concerto para Violino e Orquestra com um violinista do sul, a 6ª Sinfonia de Prokofiev em primeira audição no Brasil, e uma peça de Schostakovitch ou Kabalevsky, não me recordo. Como eu não ia continuar na Orquestra resolvi pelo menos fazer o que eu gostava. O contrato acabou eu não tinha outra coisa para viver, estava numa situação realmente difícil. A Rádio Ministério da Educação mudou o Diretor e fui chamado para ser o Diretor Musical. Organizei uma Orquestra de Câmara que eu acho que no Brasil nunca houve uma igual até hoje, os músicos eram realmente de primeira qualidade. Trabalhamos mais de três meses, diariamente, até fazer uma programação dentro de um nível de primeiro plano, a ponto do Diretor Geral, o Mozart de Araújo, quando ouviu a gravação não acreditou que se tratava de uma Orquestra do Brasil, dado o nível de como soava a Orquestra de Câmara. Os músicos ganhavam muito mais

do que eu como Diretor. Um dia falei com o Celso Brandt, Diretor, que não dava para eu viver com aquele ordenado, ou ele me colocava numa posição ou eu não continuava. Ele me disse que a minha posição política era muito ruim, e ele não podia mudar a minha posição porque ele pretendia se candidatar politicamente, e isso poderia prejudicar a sua carreira política. Como eu tinha um convite para ir ao Congresso da União Soviética, fui embora para a Europa. Nessa época eu também me separei da minha primeira mulher. Chegando na União Soviética, assisti ao Segundo Congresso de Compositores e lá realizei uma tournée imensa. Três obras minhas foram executadas, fora outras que eles editaram posteriormente - para piano, canto e peças infantis para piano.

9. Depois fui à Bulgária, onde regii dois Concertos, um com a Orquestra da Rádio Búlgara de Sófia, e depois em Burgas, no Mar Negro. Fiquei lá um certo tempo porque o meu próximo Concerto era na DDR, e eu não tinha dinheiro para ir para fora, pois o dinheiro que ganhei lá não quiseram me dar em divisas. Pedi então que me deixassem viver lá. Fui morar nas montanhas porque era barato, US\$ 1 por dia e com quatro refeições, num castelo tinha sido castelo de caça do rei da Bulgária. Durante quase dois meses fiquei compondo na Bulgária, inclusive considero ter escrito lá uma das canções mais bonitas que já escrevi na minha vida. Primeiro com versos de Paul Éluard e posteriormente, em Paris em 57 ao encontrar-me com Vinicius de Moraes, ele fez uma versão com letra dele. Quer a versão editada na versão com os versos de Paul Éluard "*La nuit n'est jamais complète*³⁷" - assim começavam os versos de Paul Éluard. Os seus versos falavam que mesmo nos momentos mais tristes, mais traumáticos "*il y a toujours une fenêtre ouverte...*". Vinicius escreveu um poema sobre a música que não me recorde exatamente às palavras. Nesse período da tournée que falei anteriormente, aconteceu uma das coisas mais bonitas e ao mesmo tempo mais trágicas da minha vida. Conheci uma russa que foi minha intérprete, nos apaixonamos terrivelmente, eu queria me casar com ela e viver na União Soviética. Mas a política naquela época na União Soviética era muito restrita e fui embora com a esperança de poder voltar. Fiquei doente na Bulgária e solicitei na União de Compositores que me dessem a possibilidade de me tratar na União Soviética, porque eu estava impossibilitado de trabalhar, não podia mexer os braços. Eduardo Kuguini, um jovem estudante de regência e composição que estava na Bulgária - era filho de um dos membros do Comitê Central do Partido Comunista da Argentina - foi quem me ajudou muito. Depois de muitos esforços, consegui ir para a União Soviética e fiquei fazendo um tratamento muito grande. Quando souberam da minha ligação com a Lia eu fui obrigado a sair da União Soviética de repente, sem estar curado ainda, o que me deixou muito abalado sob o ponto de vista não da ideologia marxista, mas das pessoas que perderam o humanismo. As regras eram mais

³⁷ Il y a toujours, puisque je le dis,/Puisque je l'affirme,/Au bout du chagrin/Une fenêtre ouverte,/Une fenêtre éclairée,/ Il y a toujours un rêve qui veille,/ Désir à combler, Faim à satisfaire,/ Un cœur généreux,/ Une main tendue, une main ouverte, /Des yeux attentifs,/ Une vie, la vie à se partager.

importantes do que o ser humano. Fiquei completamente riscado do mundo socialista, principalmente da União Soviética. Desde 58 a 84 não estive na U. Soviética, apesar de ter boas relações muitas e com alguns membros de Embaixada e Consulado Soviético. O próprio Ênio Silveira me contou que, estando com o pessoal do Ministério da Cultura há alguns anos atrás, falou que eu deveria ser convidado, porque afinal de contas eu era uma das personalidades do Brasil da música, além de ser um homem honesto e convicto politicamente, etc. Responderam-lhe que não podiam entrar no país um homem que andou com uma moça soviética e casada, como se isso fosse um problema para eles. Se fosse um padre jesuíta do convento, eu ainda poderia admitir, mas vindo da boca de um personagem da União Soviética era difícil. Naturalmente o burocrata é sempre um burocrata em toda parte do mundo, e lá não faz diferença, tive a confirmação disso quando em 85, convidado para um Festival de Música, eu tive contato com alguns personagens do Ministério da Cultura - eles demonstraram não ter mudado muito na maneira de agir e pensar. Foi naturalmente um fato muito doloroso, fiquei perambulando pelo mundo. É claro que esses problemas foram muito dolorosos, como também a minha separação. Eu pensava que podia ser mais simples, mais normal e acabou se tornando um problema familiar incrivelmente complicado e desastroso.

10. Eu não pude ver mais meus filhos, a minha primeira mulher exigia muitas coisas, ela queria que eu voltasse, mas eu não podia, tinha acabado realmente tudo. Eu achava que tinha direito de ver meus filhos, mas ela proibiu, fez toda sorte de coisas que não pretendo contar, porque são por demais dolorosas e não quero repetir aqui. A minha tournée pela União Soviética foi fantástica. Vi muitos lugares regi várias Orquestras entre elas a primeira Orquestra de Leningrado - uma das melhores Orquestras que regi na minha vida - que executou a minha 5ª Sinfonia de maneira maravilhosa. O meu Concerto teve sucesso na Sala da Filarmônica de Leningrado, no qual executei a Sinfonia Inacabada de Schubert. Com essa turnê eu tive a sensação de estar dominando melhor a regência e conseguindo fazer coisas que naturalmente uma Orquestra como aquela permitia. Durante toda a turnê tive uma guia, naturalmente tivemos momentos muito felizes. Em Leningrado fiquei cerca de 20 dias compondo, e entre as obras estão os primeiros Prelúdios para Piano e que hoje já somam quase trinta. Posteriormente compus algumas canções. Ela (Lia) ficou com todas as críticas e nunca me devolveu, eu gostaria de obtê-las. Tive que sair, porque tinha outros compromissos e fui primeiro a DDR reger um Concerto. Na DDR regi a Orquestra de Leipzig, não me recordo se regi também Dresden. Com a de Leipzig fiz gravações com o *Uirapuru* de Villa-Lobos, uma obra minha e também uma do Camargo Guarnieri. De lá voltei ao Brasil para passar alguns meses e tornei a voltar para a Europa, porque tinha Concertos na Bulgária, onde regi dois Concertos. Fiquei doente do braço, fiz de tudo para que pudesse voltar à União Soviética para fazer um tratamento. Depois de muitas gestões consegui ficar cerca de dois meses me tratando, tive que sair, mas antes disso me contrataram duas obras para Orquestra, a minha 5ª Sinfonia e a Brasileira para Orquestra. Fui muito bem pago, amigos meus me deram presentes que eu pudesse reverter em dinheiro, quando chegasse em Viena. Isso foi em 58. Em Viena aluguei um quarto com Ney

Salgado, dividíamos o quarto e o aluguel do piano de meia cauda. Considero essa época em Viena muito feliz. Compus o 2o Concerto para Piano, fiz uma canção para Guilhen sobre a Paz (para o Movimento Mundial da Paz) e depois colaborei na organização do Festival da Juventude. Eu - e mais uma senhora habituada a organizar concursos - tomamos conta de todos os concertos musicais, de toda a organização. Fiquei encarregado de uma parte, um compositor da Áustria de outra parte e essa senhora, especialista do Concurso Chopin, também ficou com outra parte. Nós três dividimos o trabalho que foi imenso, porque havia concurso de todos os instrumentos, concurso de orquestras, concurso de balé e concurso de composição. Lá estavam vários compositores importantes da Áustria, Alemanha e outros países. Estavam presente Serge Nigg e Khachaturian. Eu era o único da América Latina. Esse Festival da Juventude foi fantástico, com milhares de jovens que vieram de toda parte do mundo. Embora os americanos tivessem criado um Festival para *cello* dentro de Viena, para atrapalhar o Festival, não conseguiram. Eles publicavam um jornalzinho com informações completamente truncadas, para que os jovens não soubessem direito onde ir. Foram acontecimentos fantásticos. A Orquestra de Jovens de Moscou tocou a 4ª Sinfonia de Tchaikovsky de maneira fabulosa. De Viena fui para Paris, e de lá soube que os Alimondas estavam em Londres e a Jeannette me convidou para ir para Londres. Fiquei hospedado na casa deles, trabalhando muito. Eu ia todos os dias para a cidade, alugava uma sala com piano para poder compor.

11. Esse período foi fértil e bom para mim, porque escrevi uma das melhores obras, - embora não tenha mais essa mesma linguagem da minha 7ª Sinfonia para grande orquestra chamada Brasília - que, aliás, é dedicada ao casal Alimonda. Escrevi também outras pequenas obras. Outro período igualmente fértil foi o que passei em Sofia, onde fui dar Concertos e como não me deram divisas pedi para ficar lá e gastar o dinheiro. Então me mandaram para a montanha e a única recomendação era que eu não passeasse muito pela montanha, porque tinha urso. Conforme já falei, lá compus uma das minhas melhores canções, que, aliás, foram versos mandados pela Lia de Moscou, um verso otimista, porque eu estava realmente muito pessimista diante das coisas. Em Sófia compus a minha 4ª Sonata para piano, a 5ª Sonata para Violino e Piano, o Concerto para Juventude para Piano e Instrumentos, algumas canções, alguns Prelúdios. Foi um período muito fértil, eu trabalhava diariamente, com um rigor profissional muito grande, foi realmente produtivo. Em Londres também trabalhava diariamente aquelas horas que passava no estúdio e quando voltava para casa ficava instrumentando, passando para a partitura. A minha 7ª Sinfonia é com grande orquestra e tem muita nota para escrever. Como dizia, fiquei doente em Sófia, voltei à União Soviética onde passei um período que quase não pude ver a Lia, as coisas estavam difíceis e creio que por isso mesmo o meu "*séjour*" foi encurtado, apesar dos compositores meus amigos de lá - como Bieli e mesmo a Pankratova, uma musicóloga com seu marido engenheiro químico (e eu acabei dedicando um Prelúdio a eles).

Voltando ao período que estava em Londres. A Madalena Nicol (1921-1978) tinha escrito uma espécie de Opereta ou Musical e pediu para eu musicar. Musiquei, fiz toda a parte de piano, canto,

orquestral e estava combinado que o poeta que havia feito os lyrics para o Irma La Dulce faria os *lyrics* para a minha música. Aliás, foi muito engraçado no dia que fomos visitá-lo. Nessa época eu roncava muito e dormia a qualquer momento. A Jeannette (Alimonda) estava perto de mim, ela me deu um pontapé porque eu já ia cochilar na cara dele e roncar. De Londres eu pretendia organizar a minha vida, voltar, realizar uma experiência, em princípio de 60 na Alemanha de música eletrônica e voltar novamente. Eu pretendia organizar a minha vida em Londres, porque tinha esse convite para fazer os "lyrics" desse Musical - que estava mais ou menos programado para levar em 60 - e fui para Berlin. Primeiro fui para Colônia, para Köln ver se poderia trabalhar no estúdio de Köln, mas lá não me deixaram trabalhar porque o estúdio estava ocupado pelo Stockhausen, pelo Heimer, enfim, não tinha lugar. Embora eu tivesse uma Bolsa da Alemanha para fazer essa pesquisa, fui para Berlim Ocidental. Lá foi um pouco difícil, fui para a Universidade Technik, o professor estava nos Estados Unidos, mas depois eu estive com ele. Ele tinha dois assistentes, dois jovens alemães bem pernósticos e bem pretensiosos, e nos primeiros dias que tive contato com eles, ao invés de me explicarem como funcionavam os aparelhos, que, aliás, eram muito rudimentares, eles ficavam me explicando coisas que eu tinha aprendido no ginásio. Os europeus acham que nós latino-americanos não sabemos nada, e só eles é que são os donos da cultura, só eles inventaram todas as coisas. A história é escrita por eles, nós não temos ninguém que escreva a história da música. Atualmente o Vasco está escrevendo a História da Música do Brasil, mas só tem em português e ninguém toma conhecimento. Comecei a trabalhar sozinho em Berlim, sentia umas dores atrás até que um dia, vindo de Berlim Oriental (eu frequentava lá porque era mais barato, assistia ópera ou um Balé e voltava) quando desci a escada pensei que ia morrer uma dor horrível que quase caí.

12. Peguei um táxi e fui para casa. Eu alugava um quarto com a Sra. Schwartzburg e de noite pedi que ela chamasse um médico. O médico veio, fui medicado e como ela já tinha uma filha doente, disse que eu teria que ir embora.. Fiquei numa situação muito difícil, estava sem dinheiro e só me ocorreu chamar um brasileiro que morava ali perto. Ele foi muito gentil e contactou Notovitch, Diretor da União dos Compositores Alemães da Alemanha Oriental, por sinal uma pessoa muito simpática, um homem muito bom, lutou inclusive na resistência alemã e ele mandou imediatamente uma secretária com um carro para me buscar, fui levado para Berlim Oriental e me colocaram num hotel. Nesse hotel vivia um violinista brasileiro pernambucano que eu conheci quando era garoto e que foi me visitar. Eu quase não podia andar e houve dias que eu não comi, porque não apareceu ninguém para eu pedir um prato de comida. Esse violinista me levou para a casa dele e me deu um remédio contra dor que me fez dormir 1,5 dia. Enquanto eu dormia, ele me revistou todo, desconfio que ele tenha roubado a minha medalha de ouro que ganhei no Prêmio Internacional da Paz. A senhora dele me levou ao médico, que me passou uns banhos de lama radioativa, massagens e fui melhorando. O Governo da DDR, através do Ministério da Cultura, propôs que eu ficasse trabalhando lá, com contratado. O Felix Felsenstein queria que eu fizesse

uma ópera para ele baseada no Joe Hill, um militante do movimento operário americano, cuja história é muito interessante. Mas eu não estava maduro para fazer ópera. Ele me designou um assistente dele para combinar o libreto e eu não tinha ainda lidado muito com a voz, como hoje, por exemplo, eu domino muito melhor depois de tantas obras que já fiz. Era um período muito difícil na DDR, principalmente Berlim Oriental, o Muro não existia, e muitas pessoas estavam fugindo para o outro lado porque era muito fácil, bastava pegar o metrô. Foi muito trágico quando comecei a procurar apartamento. Quando ia ver um apartamento encontrava tudo que um apartamento precisava, parecia que tinha gente morando, uma impressão um pouco trágica, um período realmente trágico. E isso se nota nas obras que escrevi nesse período, principalmente o meu Concerto para violoncelo, que é uma obra dramática, com momentos realmente trágicos. Esse homem resolveu ir embora. Conheci outros jovens que frequentaram o meu apartamento, queriam ouvir música brasileira, eu tinha algumas gravações de música popular brasileira. Ouvíamos música, tomávamos vinho, eles levavam algumas garotas e dançávamos. Conheci uma garota que depois se portou de uma maneira não muito correta, não sob o ponto de vista moral, mais tarde eu conto essa história, que foi mais uma história trágica da minha vida. Conheci um jovem cheio de amor à humanidade, era estudante de teatro e sou padrinho do filho dele. A mulher dele escrevia num jornal. Na DDR, em Berlim Oriental, tinha vários jornais de vários partidos, porque havia uma coligação partidária na DDR. No dia do fechamento do Muro eu saí - eu me lembro como se fosse hoje - vi colocarem algo dentro do meu apartamento. Era um jornal, e com o pouco de alemão que sabia, compreendi que algo estava acontecendo. Sai, tomei o metrô e fui para Frederichstrasse. Chegando lá encontrei o Notovitch na rua, e ele me disse que haviam fechado o Muro e que os operários armados da DDR estavam fechando a fronteira. Eu vi isso. Os operários estavam realmente armados, se eles eram contra o regime tinham ocasião de usar as armas, mas não o fizeram. A juventude não era descontente. A DDR não tinha outra saída senão fechar o Muro, porque ali era o esgotamento da economia do país, o pessoal vinha todo de Berlim Ocidental, trocava a moeda 1 por 4.

13. Tinha gente que morava do lado da DDR e trabalhava na Ocidental por 400 marcos, multiplicava isso por 4 e vivia muito bem, isto é, trabalhava mais barato em Berlim Ocidental e vivia em Berlim Oriental, usufruindo dos benefícios do regime socialista e dando o seu trabalho para o regime capitalista. O pessoal roubava mesmo, eu via na televisão pessoas sendo presas no metrô com o carrinho de criança com quilos e quilos de carne e outros produtos da DDR. O clima ficou desagradável. De um lado os tanques americanos e do outro os tanques soviéticos e da DDR. Apesar de eu estar vivendo bem, eu tinha um piano de cauda Blüthner alugado, um apartamento muito bem mobiliado, pagava 50 marcos por mês pelo apartamento, não tinha realmente problemas, porém achei melhor ir embora. Eu podia ter ficado, porque tinha oferta de trabalho. Ofereceram-me para reger Concertos, assumir 3 Teatros de Ópera, mas eu não me sentia com conhecimento grande de ópera para assumir um teatro desses, e também não sei se aguentaria reger ópera todo

dia. Nessa época era muito grande a falta de pessoal, principalmente de Regente. Pedi para sair, estive no Comitê Central explicando o problema ao responsável pelas pessoas da América Latina. Expliquei que tinha que ir embora por questões de saúde, que o clima não era muito bom para mim. Eles compreenderam e vim embora, só que não me deixaram trocar o dinheiro. Cheguei em Zurique sem um tostão, e fui à Swissair pedir que telefonassem para o Ney - que trabalhava na Embaixada Brasileira em Genève - para que autorizassem a Swissair a me dar 100 francos suíços para que eu pudesse ir para Genève. Fui morar novamente com o Ney no apartamento dele. Ele estudava e trabalhava na Delegação (Brasileira) e estava noivando com a Anunciata, com quem se casou e teve dois filhos, mas agora estão divorciados. Ele foi sempre um grande amigo, nos entendemos muito bem, ele tem grande admiração por mim e eu por ele. Do meio musical - além do Heitor Alimonda e da Jeannette - ele é um dos amigos mais fiéis que tive nesses últimos 30 anos - nos conhecemos desde 58/59. Em Genève a Verena foi morar conosco, e depois queria vir comigo para o Brasil. Ela veio, mas logo em seguida voltou para a Alemanha, porque era uma pessoa muito difícil, não queria trabalhar, não queria fazer nada e como eu não era rico, não tinha outro jeito. De lá ela escreveu um texto que é o meu Oratório Berlim 13 de agosto, dia do fechamento do Muro, que eu não deixei levar até hoje para que não houvesse uma exploração política. Embora não seja um texto político partidário, trata-se de um texto antiguerra, antimilitarista. Eu coloco dentro trechos da canção Érica - canção essa cantada pelos soldados alemães do tempo nazista - e usei a voz humana, principalmente a voz no Coro, um gutural para efeitos - eu gostaria de um dia ouvir para sentir como isso soa - e termina com uma canção um pouco de desolação, uma vez que minha alma estava dentro desse ambiente desolado com os acontecimentos políticos, humanos, morais que me tinham acontecido nos últimos anos. Realmente um período difícil, e quem me ajudou foi o Ênio Silveira, a quem devo muitíssimo. Certa vez em Genève - e eu já não tinha os meios o que vender para conseguir dinheiro e poder comprar alimento - fui na caixa do correio e encontrei uma carta do Ênio com um cheque de 400 dólares; Foi a salvação. Pedi ao Governo Brasileiro que me pagasse uma passagem para o Brasil, o que foi feito. Recebi uma ajuda do Brasil através da Embaixada em Genève e voltamos para o Brasil. Logo depois o Ênio falou com o Darci Ribeiro, que estava organizando a Universidade de Brasília.

14. Já era o ano de 62, a Universidade já estava começando a funcionar no prédio do Ministério da Educação, e me contratou imediatamente para organizar toda a parte de música da Universidade. Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rejeitado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador, etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa do Departamento de Música, que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas, a organização da música, a organização das Escolas Superiores de Música, das Escolas Médias de Música, foi assim que

organizei o Departamento de Música. A Universidade de Brasília tinha também o Centro de Educação do primário ao 2º grau.

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Fita 3/4. Lado “A”

Nessa segunda fita, continuo a conversa sobre o lado triste da minha vida. Ênio é uma personalidade que admiro muito pela firmeza do seu caráter, pelo seu trabalho, sua inteligência, sua cultura e devo a ele muito. Ele foi um amigo a quem nunca pedi nada, e que nas horas difíceis entendeu que eu precisava. Não posso me esquecer que uma vez em Genebra, eu desço do apartamento onde morava com Ney e estava completamente sem dinheiro, não sabíamos o que fazer para comer e havia uma carta do Ênio para mim, e dentro do envelope um cheque de US\$ 400.00. As lágrimas vieram aos olhos e ele dizia na carta que era uma pequena contribuição de um amigo para ajudar um grande artista. Depois disso, quando voltei para o Brasil em 62, ele me colocou num apartamento que pertencia à família da senhora dele, em Copacabana, deu-me uma quantia para eu poder me sustentar, depois me ajudou a conseguir um emprego. Disse para eu não pensar em pagamento até que eu tive o convite do Darci Ribeiro para vir a Brasília organizar o Departamento de Música da UNB, que estava começando a funcionar. Vim para Brasília, organizei o Departamento de Música que funcionou somente a partir de 1964 como Instituição mesmo, definida, e que foi por iniciativa não do Darci, mas do Zeferino Vaz. Darci achava que não se devia fazer uma espécie de Escola de Música, de Departamento de Música realmente, porque era muito caro, ele dizia que a Escola de Música do Rio de Janeiro era a Escola mais cara que tinha na Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ), etc., mas que eu devia ficar em Brasília e fazer uns programas de extensão, etc. Foi o que fiz, fui inclusive para a Europa comprar o material, pois a minha primeira preocupação foi dotar a Universidade de uma boa biblioteca, boa discoteca, uma tapoteca. Comprar instrumentos para os alunos porque brasileiro não havia nada. Em 62, Brasília era realmente um deserto, não havia nada. Fui o primeiro, quer queiram ou não, a construir um Departamento de Música, uma Orquestra de Câmara permanente que organizei em 64 e que começou a funcionar regularmente com professores muito bons, escolhidos por mim, não só pelo seu valor como músico, mas também pelo caráter. Todos os professores eram obrigados não só a dar aulas, mas também a tocar. O Brandão (4), por exemplo, tocava flauta doce e organizou o Grupo de Música Renascentista e Medieval. Tínhamos um Quarteto de Cordas, tínhamos uma Orquestra de Câmara que semanal ou quinzenalmente dava um concerto, entremeado com os Concertos famosos de sábados às 11h. Toda a Universidade vinha assistir, era realmente um fenômeno muito interessante. Tínhamos quase 400 alunos porque mantínhamos Cursos desde Iniciação Musical até os Cursos de Composição e Pós-Graduação. Tínhamos dois alunos (de Pós-Graduação) que hoje

são professores: o Joaquim Jaime em Goiânia, e o outro está em São Paulo. Eu chegava as 07h da manhã e saía mais de 19h/20h da Universidade, porque ela mantinha tempo integral não só para alunos, como também para professores. Havia um entusiasmo, uma criatividade fantástica. Fizemos no Departamento o primeiro Grupo de Improvisação de alunos de composição e compositores como Rogério Duprat, Cozzela e alguns jovens que estavam se destacando, como Guilherme Vaz que hoje é famoso compositor de documentários (cinema). Acabei de ver alguns documentários dele, e realmente ele faz uma música de vanguarda como ele demonstrou desde jovem, quando foi estudar comigo na Universidade. A Universidade foi para mim um dos momentos mais felizes, pois aqui conheci Gisèle e aqui nos casamos. Viajamos para a Europa em lua-de-mel quando fui para os Estados Unidos e aqui nasceu a nossa primeira filha, Giselinha, que hoje está na União Soviética fazendo um curso de balé com muito sucesso. Gisèle foi bailarina e hoje é coreógrafa. Ficamos tão ligados a essa cidade que quando tivemos que pedir demissão, para mim foi um choque muito grande, custei a me refazer. Nós todos, creio quase todos os professores que viveram naquela época nessa Universidade. Em 78, quando o Azevedo me convidou para voltar para a Universidade de Brasília, eu tinha toda aquela ilusão da Universidade dos anos, de 64 / 65 e, aceitei pensando na continuidade de uma obra que tinha iniciado. Mas tive que admitir que muito coisa havia mudado, o espírito que havia em 64 não era o mesmo, apesar de ter bons professores. Quando veio a Revolução em 64, eu estava em Brasília, sei que fui procurado, quase todos os professores da Universidade foram presos - para inquérito e só não fui porque estava examinando os professores de uma Escola de Música e Dança de nível médio que eu estava organizando para a Prefeitura, e que deu origem a essa Escola de Música que existe hoje, mas não mantém a estrutura que eu idealizei e reformulei. Devia ser uma Escola como as que existem nos países europeus, onde o aluno aprende música como matéria principal e todas as outras disciplinas com um Currículo que seria aprovado pelo Conselho, e o aluno receberia um diploma de formação técnica em música para suprir as orquestras e as escolas de ensino primário. Infelizmente nenhum professor de dança foi aceito e a Escola não pôde funcionar. Em 65, aconteceu a crise da Universidade e fomos embora. Fui primeiro para o Rio de Janeiro, embora tenha sido convidado pelo então Coronel Darci Lázaro a ficar em Brasília e desistir da minha demissão, mas eu não concordei porque havia um problema de compromisso moral perante os outros professores que tinham sido demitidos. Lamentamos muito o acontecimento, porque hoje Brasília teria uma Universidade de primeira linha se não tivesse passado por todas essas crises desde 65. Tentei ficar no Brasil, mas não consegui emprego em lugar nenhum. Estava no Rio e fui convidado pela Universidade do Chile onde me deram o lugar de Professor Titular. Não aceitei porque nesse ínterim recebi um convite da DAD e Ford Foundation para o programa (Artista-Residente) de Berlim Ocidental. Aceitei e fui com a minha família. Foi um ano de grande criatividade, de grande trabalho, intenso, de grandes modificações estéticas minhas. Foi o ano em que pintei, fiz os quadros sonoros, fiz litografias. Foi o período em que compus as minhas três Abstrações para Orquestra, Intermittências I e II para Piano, Piano e três

instrumentos e amplificação. Fiz experiências eletroacústicas, enfim, vivemos lá com nossos dois primeiros, Giselinha e Sandro - ele com meses e ela completou 2 anos em Berlim, foi realmente um ano muito feliz para todos nós. Mas, como sempre, a ideia do Brasil na cabeça. Fomos tentados a voltar, convidados por um deputado (Teixeira) de Sergipe, para construir uma Escola de Música e Dança em Aracaju. Aceitei e voltei para o Brasil, e nada disso se realizou, assim como as promessas de muita gente no Brasil que não são cumpridas. Esse período foi muito difícil para nós, eu não tinha trabalho, não tinha dinheiro, começamos a vender coisas, vendi muitas partituras minhas para comer. Ficamos morando num apartamento da minha sogra que estava vazio e que não tinha móveis, as crianças e nós dormíamos no chão. Gisèle estava grávida do Raffaello e ele nasceu em 68. Quem pagou tudo foi o tio dela, pois eu não tinha dinheiro. Tentamos ficar no Brasil, Gisèle procurou o então General Darci Lázaro - que naquela época tinha muito prestígio no Rio de Janeiro - para ver se podia resolver a minha situação, para eu poder trabalhar. Mas ele exigia que eu fizesse declarações políticas, porém eu não era político, não me interessava por política, eu só queria fazer música. O Coronel disse que seria então difícil eu conseguir emprego, e de fato estava muito difícil. Gisèle disse que iríamos embora do Brasil e o Coronel disse que não me dariam o passaporte. Eu tinha meu passaporte, Gisèle vendeu suas joias e me comprou uma passagem para Nova York, onde me encontrei com Ussachevsky, que tinha estado no Brasil. Ele estava almoçando na minha casa, quando recebi o telefonema de que tinham invadido o nosso apartamento em Brasília - que eu ainda conservava, pois tinha esperanças de um dia voltar ou poder ter o meu apartamento. Nessa época eu tinha organizado um Festival Jovem Música das Américas de quase 2 semanas, para o qual vieram compositores e intérpretes de todas as Américas, organizado pelo Teatro Novo e com a colaboração da TV Globo e da Sala Cecília Meirelles, onde foi realizado com as duas Orquestras do Rio (Teatro Municipal e OSB), com vários Grupos de Câmara. Foi um Festival belíssimo. O que se fazia realmente de melhor nas Américas estive no Rio de Janeiro naquela época. Fui para Nova York, Ussachevsky queria que eu ficasse nos Estados Unidos, disse que havia conseguido 2-3 Universidades, mas que seria melhor eu ir para a Universidade do Texas, que estava prometido para setembro/outubro, início do ano letivo. Concordei e disse que iria para a Europa tentar algo, mas que voltaria para o início das aulas. Nesse ínterim, recebi também um convite da Eastman School (of Music) do Walter Hendl para que fosse ocupar no ano seguinte a cadeira de Composição, o que também não se realizou.

Fui para Paris, onde fiquei hospedado na casa de Salmeron cerca de 6 meses, e lá compus as minhas Interações Assintóticas. Fui muito ajudado pelo Philippot, o Diretor da Radiodifusão Francesa, que me convidou para fazer 10 programas sobre o Aleatório e a Improvisação na música. Isso me deu bastante trabalho, foram quase 3 meses de pesquisa e o programa teve um repercussão não só na França, mas também na Europa toda. Encontrei alemães que tinham gravado o programa. Obtive um contrato da (Fundação) Gulbenkian de Portugal para escrever uma obra, que é baseada

na Primeira Elegia do Camões e chama-se Cantata Elegíaca. Fui convidado por amigos meus da Alemanha, de Mannheim, principalmente o Alex Blin, para ir receber uma homenagem. Recebi também duas encomendas de obras, uma para Cello e Harpa e uma outra para Piano e Tape que eu fiz dedicada ao Alex Blin. Resolvi me mudar para uma cidadezinha, Viernheim, para poder mandar buscar a família. Gisèle já tinha vindo com o Raffaello, mas os outros dois, o Alessandro e a Giselinha, estavam na casa da avó D. Luzia. Com o dinheiro que estava recebendo das encomendas e mais a encomenda da Gulbenkian, dava para nos aguentarmos, porque havia o projeto de fazer uma nova Hochschule em Ludwigshafen, onde eu seria Professor de Composição. Nesse ínterim abriu uma vaga de Professor de Teoria na Hochschule de Mannheim, eu me candidatei e ganhei o lugar. Primeiro era pago por hora de aula, depois a Hochschule foi reformada e apareceu a vaga de Professor de Regência. Concorri e ganhei o lugar, onde fiquei quase até fins de 78 quando voltei para a Universidade de Brasília, do que me arrependo muito, porque tínhamos uma vida muito tranquila na Alemanha, apesar de certos problemas que, em parte, foram a razão de eu ter aceito o convite da Universidade de Brasília. Como sempre, onde eu estou há sempre problemas porque há inveja, incompreensão de métodos que quero adotar. Mas sei que tinha o apoio total da coletividade estudantil, eles gostavam muito de mim e me apoiavam muito. Fui o Chefe da Orquestra da e dei Concertos memoráveis, em principio com Coro e Orquestra. Lá conheci um homem, um professor e musico extraordinário, Gerald Kegelmann, que ficou como um amigo, um irmão. Gerald e Sabine, sua mulher, são dois dos melhores amigos que eu tive. Aliás, na Alemanha foi uma das experiências humanas das mais calorosas, das mais frutíferas. Lá conheci uma cantora que cantou inclusive algumas de minhas canções, Carmen Wintermayer, uma senhora de um nível humano que raramente encontramos na vida. O marido dela, o Otto Bern, homem alto, forte, de uma cultura extraordinária, de uma sensibilidade fantástica, de um humor extraordinário, de uma visão, de um carinho por todos nós, ele me defendia como um cão defende o dono. Realmente, passamos grandes momentos na casa deles, na convivência deles, momentos estes que enriqueceram muito o meu coração, os nossos corações, a nossa vida. As crianças até hoje se lembram dele. Não posso me esquecer que no primeiro ano que eu estava sem emprego definitivo, só com esse contrato de algumas horas de aula na Hochschule, trabalhando, compondo, e Otto Berndt chegou na minha casa dizendo que nem ele e Carmen tinham conseguido dormir pensando em mim e na minha família e me deu 500 marcos para eu fazer o Natal. Eu não queria aceitar, mas ele me obrigou e disse que não ficariam tranquilos sabendo que meus filhos não teriam um Natal decente. Foi uma ajuda realmente muito grande. Os Blins também nos ajudaram. O próprio Vogel, quando chegamos, nos trouxe roupas, outros deram cama, outros deram panela, etc., enfim, um calor humano que eu não tive quando retornei para o Brasil e fiquei no apartamento da minha sogra, onde ninguém foi lá me ajudar em coisa alguma. Não esquecerei jamais durante a minha existência dessas pessoas que, foram para nós, extraordinárias. Otto Berndt faleceu 3 ou 4 anos depois e senti tanto quanto a perda do meu pai. Ele era para mim um pai, um amigo, um irmão, um homem com quem aprendi muito. Carmen, uma

mulher extraordinária, nos ajudou tanto quando Gisèle ficou doente, ela ficava com as crianças enquanto eu ia trabalhar. Foi realmente muito difícil o início da nossa vida. Depois que Gisèle começou a ter a Escola de Balé dela, a progredir, a fazer espetáculos, as coisas mudaram. As crianças tiveram uma base de ensino muito boa, aprenderam a amar a natureza, a amar os homens, aprenderam uma série de coisas importantíssimas para a vida, que é a formação moral de uma pessoa. Os nossos amigos Schambeck também foram admiráveis, ajudaram muito Gisèle nos Festivais de Balé. Já mais no fim do meu período na Alemanha conheci o Gerald Kegelmann, que era meu colega, mas não tínhamos um contato mais profundo até que, com o surgimento de certos problemas na Hochschule, ele se tornou meu defensor, a batalhar por mim de uma maneira extraordinária. Gerald, fora Alex Blin que já conhecia a minha música muito antes de me conhecer pessoalmente, foi na minha casa ouvir as minhas obras para ter uma ideia do que eu fazia. Ele hoje tem uma grande admiração por mim e executa as minhas obras. Quando eu fui Chefe de Departamento em Brasília convidei-o e a Sabine para ficar 3 meses aqui hospedado para dar um Curso de Regência Coral e reger dois concertos com a Orquestra que eu dirigia em Brasília. Sempre que vou à Europa ele insiste que eu fique no apartamento dele, onde sou tratado a pão de ló. Gerald e Sabine são realmente fantásticos. Recentemente Giselinha ficou hospedada com eles e foi tratada do mesmo jeito que me tratam. O período que fiquei na Alemanha foi muito frutífero. Fiz muitas experiências eletroacústicas, escrevi das melhores obras e muitas delas estão sendo tocadas na Alemanha. As experiências que fiz, principalmente no terreno estético e técnico, foram muito importantes nessa minha fase. Desde 1960 que comecei a voltar para o serialismo, mas sempre a minha maneira, como já havia feito experiências nos anos 40 e me encaminhei para a música aleatória para experiências eletroacústicas. E assim foram algumas peças minhas: Prelúdios para Piano, certas obras para Piano, o Sétimo Quarteto de Cordas, as obras para Conjuntos Instrumentais, Interações Assintóticas, as Três Abstrações para Orquestra, o Duo para Clarineta e Piano feito na nova técnica de tirar vários sons dos instrumentos de sopro. Foi um período que apresentei muitos concertos de obras minhas na Alemanha, tanto em Heidelberg como em Mannheim, Bonn, Colônia, Berlin, Stuttgart, Frankfurt. Em Bonn, todos os semestres eu fazia concertos com a Orquestra da Hochschule, inclusive apresentava programas de música de vanguarda com os estudantes. Foi realmente um período ativo e muito importante. Com a Orquestra da Hochschule eu fazia todo o repertório para que eles aprendessem as Sinfonias de Beethoven, Tchaikovsky, Brahms. No último concerto com essa Orquestra tocamos a Segunda de Brahms e saiu muito bem, por ter sido tocada por alunos e pelo pouco tempo que tivemos. Dos países socialistas, o que fiquei mais tempo, excetuando a União Soviética, foi a Bulgária. O povo búlgaro é muito simpático, muito gentil e lá conheci Iconof Boianov, um compositor que se tornou muito meu amigo. Regi alguns concertos na Bulgária e com o dinheiro que ganhei fui para as montanhas morar no castelo que havia sido castelo de caça do rei e lugar onde compus várias obras.

Fita 3/4. Lado “B”

Escrevi a minha Sinfonia nº4 para Piano, escrevi muitas obras para canto. No castelo conheci um cientista especialista de cérebro, de origem russa, casado com uma Professora de História da Música do Conservatório. Conheci também um jovem estudante de música e piano, que depois se tornou um grande Chefe de Orquestra e compositor - ele era argentino, filho de político, fizemos amizade, mas infelizmente perdi contato com ele. Conheci também um pianista que esteve recentemente em Brasília dando um curso na Universidade a nosso convite. Escrevi muitas obras em Sófia. A Sonata nr. 4 é dedicada a Jacques Klein, falecido recentemente, e é uma das minhas Sonatas mais tocadas. Tenho gravações dela na Alemanha com vários pianistas, inclusive brasileiros. O Ney Salgado já fez uma gravação e acaba de fazer uma outra. Esse período na Bulgária foi realmente muito bom, com boas orquestras, boa ópera, um povo de uma musicalidade fantástica.

Saindo da Bulgária voltei para Gênève, vim ao Brasil, voltei para a Europa, fui para a Inglaterra, fui para a Alemanha, voltei para Gênève. Eu não parei, praticamente desde 54, quando viajei pela Europa durante quase 6 meses, voltei em 55 e fiquei até 61. Nesse período viemos duas vezes ao Brasil por alguns meses e em 62 vim para a Universidade de Brasília.

Comecei a estudar música com a minha mãe que era professora de piano, de pintura. Meu pai era um excelente homem, de uma musicalidade fantástica, mas nunca tinha estudado música. Aos 11 anos ganhei um violino do meu tio Alcino, peguei o instrumento e comecei a tocar de ouvido. Fui estudar com uma tia, um mês ou dois, e em seguida estudei com um professor chileno em Manaus. Com um ano de estudo de violino, aos 12 anos, dei o meu primeiro concerto. Tive grande sorte de encontrar um homem que adorava música, o Comandante Braz de Aguiar, ele era o Comandante da Comissão de Limites no Amazonas e tinha uma discoteca fantástica. Eu passava horas inteiras ouvindo o que havia de melhor gravado na época, os melhores intérpretes como Backhaus, Kreisler, Heifetz, Toscanini regendo as Orquestras, a minha cultura clássica, Mozart, Beethoven, ouvi com 12 anos a Missa Solene de Beethoven, todas as Sinfonias de Beethoven, de Mozart. As Sonatas para Violino de Beethoven, as Sonatas para Piano. Em Manaus, naquela época - anos 30 - foi realmente algo extraordinário porque pouca gente podia ter uma discoteca desse tipo. Adriano Jorge amante da música e crítico de música, também me adorava, os intelectuais da Academia de Letras de Manaus também. Chevalier escreveu um artigo chamado “Eu vi um gênio” falando sobre a minha interpretação de uma peça de Debussy. Havia um grupo que se interessava por cultura, música, pintura, literatura e que, estava a par de tudo. O Adriano Jorge não tinha uma discoteca como a do Comandante, ele se interessava mais por ouvir rádio. O Comandante se apaixonou por mim, quis me ajudar e me mandou para o Rio de Janeiro, com a família dele para estudar. Quando lá cheguei, fui estudar com uma professora na Tijuca que havia sido aluna do Guerra, porém ela não aguentou

a barra e me passou para o Professor Guerra. Trabalhei com ele uns 4/5 meses. Em seguida fizeram mais uma encrenca contra mim, mais um problema que cortou não completamente, mas parte do meu desenvolvimento. Foram dizer ao Comandante Braz que eu não estudava; que não queria nada e me mandaram de volta. Fiquei numa grande depressão. Meu pai, um homem extremamente inteligente, ninguém que estado eu me encontrava e me aconselhou a dar um concerto no Teatro Amazonas. Foi um sucesso. Os intelectuais estavam presentes, foram ao Governador, o então Capitão Nelson de Melo, e o fizeram assinar um decreto me dando uma subvenção para que eu estudasse no Rio. Vim, então, com o dinheiro arrecadado dos concertos, pagando a minha passagem e a do meu pai e para pagar a volta dele tive que dar alguns concertos pelo norte. Toquei em Belém, Recife. No Rio de Janeiro fui morar na pensão de uma irmã de meu pai em Santa Teresa juntamente com uma irmã solteira que estava vivendo no Rio de Janeiro, a Enoe. Essa minha irmã brigou com a minha tia, e com a subvenção alugamos um apartamento no Leblon. Com esse dinheiro nós vivíamos e eu estudava no Conservatório. No fim do ano eu ia a Manaus prestar os exames de fim do curso ginásial; um pouco matado, mas fazia. Meu pai dizia que o importante era eu me dedicar, tempo integral, à música e achei isso de uma inteligência fantástica. Eu devo o músico que sou primeiro ao meu pai, que soube ter a sensibilidade para me orientar bem e fazer tudo que fosse possível para que eu viesse a estudar. Ele tinha loucura por mim. Até hoje, ele e minha mãe, estão na minha lembrança como as primeiras pessoas magníficas que conheci na minha vida, de quem herdei toda a minha formação moral, toda a formação religiosa cristã, e que foi base mesmo para as minhas ideias filosóficas. Terminado o curso no Rio de Janeiro voltei a Manaus, dei concertos pelo Brasil e quando cheguei no Rio comecei a compor. Fomos a Belo Horizonte onde toquei mais um concerto, mas papai achou que eu havia tocado bem, assim como as críticas foram excelentes. Eu fiquei pior ainda ao ver que a crítica não entendia nada. Recordo muito bem da minha depressão. No dia seguinte, meu pai trouxe os jornais para eu ler e fiquei pior. Papai voltou, porque estava com a impressão de que a guerra estouraria, e tinha razão. Isso foi em 39. Estudei no Conservatório do Distrito Federal onde me formei. Recebi o convite de um milionário que queria me mandar para a Europa. Nessa época, ainda com 16 anos, eu tinha que pedir licença aos meus pais e eles me mandaram um telegrama dizendo: Não. “Paris não! É terra da perdição!”. Deixei de ir a Paris para estudar, não sei se foi bom ou ruim. Quando eu era garoto, no início em Manaus, meu pai escreveu para o irmão dele que vivia na Itália - era um grande pintor, muito conhecido e morava num castelo - e esse meu tio me convidou para ir viver com ele e que faria tudo por mim para que eu fizesse meus estudos de música. Meu pai também não deixou por causa do fascismo, por eu ser filho de italiano e seria, então, considerado italiano. Quantos momentos aconteceram na minha vida em que foi cortado um desenvolvimento que poderia ter sido completamente diferente. Se tivesse ido para a Itália talvez tivesse morrido na guerra, ou talvez fosse um compositor italiano hoje importante e da mesma geração de um Dallapiccola, Nono i.e., com outras condições que eu poderia ter me desenvolvido como compositor, o que não tinha no Brasil. Eu me recordo muito bem que nessa

época eu queria fazer coisas que só depois de ter ouvido a música eletrônica é que descobri que era isso que eu queria fazer. Eu tinha ideias de músicas completamente abstratas, que eu não conseguia escrever, era muito difícil realizá-las. Só mais tarde vi que era possível, naturalmente que com a técnica sinfônica que hoje eu tenho. Se eu tivesse estado na França ou na Itália talvez eu tivesse um desenvolvimento diferente.

Fenômenos muito estranhos ou cortaram o meu desenvolvimento e me levaram para outro caminho, ou fizeram com que eu mudasse, ou me influenciaram a mudar certos aspectos filosóficos, empurrado pela sociedade, empurrado pelas ideias filosóficas, sempre querendo um sossego e tranquilidade para o meu desenvolvimento, mas não conseguindo. Eu estava sempre muito intranquilo, a vida sempre muito difícil, sempre com muita luta, sempre com muita dificuldade, trabalhando intensamente para me afirmar e para que as outras pessoas também reconhecessem meu valor e meu trabalho. Por outro lado, posso me considerar um homem feliz, por que consegui fazer muita coisa na minha arte. Escrevi 10 Sinfonias - comecei ontem a 11^a, escrevi muitas Cantatas, muitas obras de Câmara. Grande parte dessa obra eu não considero importante, mas existem obras que acho que poderão me representar como a 4.^a Sinfonia. As Sinfonias nos 5, 6, 7 (deve ser a 8 e não a 7), 9 e 10 eu não considero do mesmo nível. Como já disse anteriormente, as duas melhores, para mim, são a 7^a e a 10^a. Gosto muito da minha Cantata Elegíaca para Orquestra e dois Coros. As duas últimas Cantatas que escrevi em alemão, uma encomenda do Kegelmann e do Aldo Baldin, que foram cantadas magnificamente por ele, e dirigida pelo Kegelmann aqui no Brasil. Quanto aos Quartetos, o Primeiro, apesar de ser uma obra da juventude, é uma obra que me representa. O Segundo também. O Terceiro eu considero melhor do que o Quarto.) Quinto eu não terminei, o Sexto e o Sétimo seguem um pouco a linha do Primeiro Quarteto. Na realidade, o Primeiro, Sexto e Sétimo Quartetos são de mais proximidade e que me afino melhor. Aliás, existe uma crítica (não foi uma crítica e sim uma análise) feita pelo Musical Quaterly de Nova York sobre o Sexto Quarteto, por ocasião de sua primeira audição no Festival de Washington. Foi muito elogiado pela crítica, e confirma um pouco essa minha impressão do trabalho que fiz nesse Quarteto, escrito em 63 a maior parte na Suíça e depois em Brasília. A Oitava Sinfonia é extremamente difícil, nunca ouvi uma boa execução. Dizem que saiu muito bem com o Eleazar, quando ele se apresentou com a Orquestra em Saint Louis. Infelizmente não há gravação dessa obra. Quanta às Sonatas para Violino, a Sonata para Violino Solo se mantém, embora tenha sido praticamente a minha primeira obra. Também considero a n° 3 uma boa Sonata. A Sonata n° 4 é a mais tocada, mas trata-se de uma Sonata que eu fiz pensando mais nos jovens, ela é de mediana dificuldade. A Sonata para Flauta ficou perdida. A Sonatina (acho que está falando da Sonatina para oboé solo) foi uma das primeiras obras a impressionar os críticos no Rio de Janeiro, como o Eurico Nogueira França, que escreveu muito bem sobre ela - Gisèle e eu gostamos muito dessa Sonatina. Os Duos que fiz recentemente para Trompa, Fagote e Piano, o Quinteto de Sopros, que é uma obra da juventude (de 43), mas o Quarteto

de Sopros me representa. A Fantasia para Violino e Orquestra, que instrumentei mais recentemente, era o primeiro movimento no meu 2.o Concerto para Violino que não consegui terminar, tanto que tirei o segundo movimento Andante, e transformei numa Fantasia para Violino e Orquestra. Foi muito bem tocada há 3 anos num Concerto que regi no Rio de Janeiro, assim como o Concerto Grosso para Quarteto de Cordas e Orquestra. Essas são as obras que considero que talvez possam ficar.

Outra obra é a música para Cordas de 1946, uma obra polifônica, dodecafônica, mas de um grafonismo, de um serialismo como eu sempre usei, nunca de maneira ortodoxa. Acho que um compositor não pode ser ortodoxo. Veja Bach, por exemplo, com as suas Fugas. Sem querer me comparar, Beethoven com as formas da Sonata, etc., exemplos em toda a literatura musical. As primeiras canções dodecafônicas que escrevi sobre versos da Oneyda Alvarenga, gravados também na Alemanha por Carmen Wintermeyer, são canções que têm uma linha. Assim como as 13 Canções de Amor que fiz com Vinícius de Moraes, porém de uma maneira bem diferente, mais romântica, mais tradicional. Acaba de sair um disco na Alemanha sobre elas.

O Concerto para Piano no 1, uma peça brilhante embora não seja das minhas melhores obras. Não é do mesmo nível da Sétima e da Décima Sinfonias, mas é um Concerto que pode ser tocado, como o Terceiro Concerto para Piano que chamo de Concerto para a Juventude, pois pode ser tocado só cordas ou três instrumentos.

O Concerto para Violoncelo traduz muito na sua atmosfera todo o drama que eu sofria em Berlim em 61, sozinho e toda aquela atmosfera de desilusão com tudo que eu tinha na época, das coisas erradas da época. Fazia pouco tempo que eu me separara, sentia saudades dos meus filhos, vivia e me sentia muito isolado. Praticamente não me relacionava só no final é que comecei a ter certas amizades de jovens que frequentavam a minha casa, mas no fundo eu vivia sozinho. No fundo eu sou um homem do lar, um homem que gosta do lar, de ter seus filhos, sua mulher, a tranquilidade do lar, que aprendi na minha casa com meus pais e meus irmãos; isso marca muito na vida das pessoas. Essa a atmosfera do Concerto para Violoncelo que foi muito bem tocado pelo Aldo Parisot, em Washington, em 63 (na verdade em 1965, no Festival de Washington, em 63 visitamos ela na lua-de-mel e mostramos o concerto). Esse Concerto têm uma história interessante. Eu o compus em Berlim, em Tuttligen, e quando vim para o Brasil deixei muita coisa lá. Eu havia entregue essa partitura como um dos trabalhos que eu estava sendo pago para compor. Já na Universidade de Brasília, escrevi uma carta pedindo que me mandassem de volta. Eles mandaram, mas ela ficou perdida na alfândega de Brasília. Certa vez, quando fui receber algumas coisas para o Departamento de Música da Universidade de Brasília, um funcionário disse que havia uma partitura e quando abri vi que era a minha partitura do Concerto para Violoncelo. Eu já a considerava perdida.

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Fita 4/6. Lado “A”

Analisando bem a situação, foi fundamental para mim e interessante o fato de no meio da Floresta Amazônica, um homem vir para a Comissão de Limites e ter uma coleção de gravações fantásticas, o que havia de melhor gravado na época. Eram os anos 30/31/32. Eu passava horas ouvindo música. Eu ouvia as Sonatas para Piano tocadas pelo Schneider, pelo Backhaus os Quartetos de Beethoven, os Quartetos de Mozart; as Sonatas de Beethoven para Violino com Kreisler, Heifetz. Eu me lembro que um domingo se programou para ouvir a Missa Solene de Beethoven. Confesso que foi uma obra um pouco pesada para mim, mas ouvi aos 12 anos. Durante muito tempo, na parte da tarde - de manhã eu tinha colégio - eu ouvia música. Ele se apaixonou por mim e custeou meus estudos no Rio de Janeiro, para onde fui acompanhado da esposa dele. Estudei no Colégio Batista, na Tijuca, com uma professora que pouco tempo depois, não conseguindo dar conta, me passou para o Edgardo Guerra, pessoa fundamental para mim sob todos os aspectos. Primeiro porque conhecia bem o violino, tinha uma cultura musical e geral muito grandes, viveu 30 anos na Europa, estudou no Conservatório de Paris, morou em Londres muitos anos onde abriu temporadas com Concertos de Brahms, um homem que tinha realmente uma base musical, mas que infelizmente, no Rio de Janeiro, não deram o valor que ele tinha. Ele foi tratado um pouco de lado. Ele foi fundamental também porque conversávamos muito sobre música, além das aulas de violino - eu era um apaixonado por Bach e ele me deu logo para estudar as Sonatas de Bach e aos poucos peças mais difíceis - e me deu uma formação básica do violino muito boa. Comecei a ficar conhecido no Rio de Janeiro, no meio estudantil de música. Fiz um Concerto para o Conservatório porque ele achou melhor eu ir para o Conservatório do Distrito Federal do que ir para a Escola de Música, pois esta era rotineira e atrasada como ensino. Cursei Teoria e Solfejo, fiz os cursos de Harmonia, História da Música, Estética, Pedagogia, Psicologia. Estudei particularmente Filosofia, eu; gostava muito. Todos os anos eu ia a Manaus prestar exames do curso ginásial até terminá-lo. A família do Comandante Braz me pareceu ter ficado um pouco enciumada pelo fato de considerar que ele tinha pretensões muito grandes comigo, que ia gastar muito dinheiro comigo e outros fatos que eu não gostaria de comentar. Tenho essa dívida para com o Comandante Brás, o fato de ele ter-me trazido e com isso abrir perspectivas da minha vida de novo para eu continuar os meus estudos.

Houve uma série de encrencas, eu não fui bem tratado. Eu era obrigado a tomar banho no banheiro das empregadas que ficava do lado de fora da casa e, em geral, estava sempre sujo de cocô de galinha. Tenho a impressão de que fizeram isso para eu me chatear e ir embora. Nesse banheiro não tinha água quente. Eu dormia num corredor debaixo da escada, eu não tinha um quarto para

trabalhar, para estudar. Era realmente uma vida dura, mas eu aguentei porque estava interessado em fazer o meu curso de violino. Um dia recebi uma carta de meus pais onde minha mãe dizia que eu devia me ajoelhar e pedir perdão pelo que eu estava fazendo para a família, etc. Uma espécie de complô que fizeram contra mim. Parece que a senhora do Comandante Braz escreveu para ele falando muito mal de mim e disse que eu não estudava que ele estava gastando dinheiro comigo. O Comandante mostrou essa carta aos meus pais e eles me escreveram para que eu voltasse para Manaus. Meus pais não acreditam em nada disso, mas eu voltei para Manaus, voltei fracassado. Foi um golpe terrível e me recordo que eu chorava todo dia, eu nem queria ir mais ao colégio. Cheguei a tocar com minha mãe no cinema para ganhar um dinheiro a mais para a família, pois eram muitos filhos e papai ganhava pouco. Meu pai fazia alguns trabalhos de contador para poder ganhar um extra. Naquela época não havia lei trabalhista e o trabalho começava na hora que tivesse trabalho e terminava na hora que tivesse terminado o trabalho. Ele trabalhava na companhia do porto de Manaus, era Chefe do Almoxarifado e depois Chefe do Serviço Pessoal. Eu me recordo que ele me levava muitas vezes para ver as coisas com ele, ou então eu ia, buscá-lo no trabalho para voltarmos juntos para casa. Papai não ficou conformado com a minha volta. Alguns intelectuais como o Dr. Adriano Jorge,

2. Um crítico de música e um outro que tinha uma coleção de disco fantástica, começaram a fazer um movimento para que eu desse outro Concerto, e eu dei. Levaram o então Capitão Nelson de Melo - depois foi General e Ministro da Guerra do Juscelino - para que ele fizesse um decreto me dando uma subvenção. E eu recebi essa subvenção. Porém não tinha dinheiro para pagar a passagem, pois o dinheiro que rendeu dos Concertos foi para pagar as dívidas do papai. Dei um outro Concerto para comprarmos passagem até Belém. Em Belém dei outro Concerto para pagar a passagem até Recife e em Recife dei outros Concertos para pagar a passagem até o Rio de Janeiro e também a volta do papai. Chegando no Rio de Janeiro tinha o dilema de onde eu iria ficar. Uma irmã do papai tinha uma pensão em Santa Teresa e ofereceu para que eu ficasse lá. Minha Irma Enoe estava no Rio de Janeiro e foi morar comigo na pensão. Enoe já namorava o Atila com quem se casou. Quando os dois saíam me deixavam na casa de uns primos em Copacabana e acabávamos voltando tarde para a pensão. Um dia a Laurecina reclamou de nós chegarmos sempre tarde e a Enoe brigou com ela. Então, com o dinheiro da subvenção saímos da pensão e alugamos um apartamento no Leblon. Continuei estudando com o Guerra, fiz os exames para o conservatório e entrei nos últimos 3 anos Fiz todos os cursos e o meu exame final dizem que foi brilhante, executei uma peça de Bach. Já no último ano de violino comecei a me interessar por compor algo mais avançado, mais moderno. Eu queria um estilo, mas não sabia como achar os meios para reproduzir o que estava na minha cabeça. A minha professora de Harmonia, que também era compositora, viu alguns de meus trabalhos e ficou muito entusiasmada. O próprio, Guerra também me disse para fazer uma peça para violino solo. Um dia li para Balerini uma pianista, filha de italianos - uma peça minha para Violino e Piano e como ela gostou ficou de me apresentar ao seu professor de cravo, o alemão

Koellreuter. Mostrei então a ele alguns trabalhos, inclusive a minha tentativa de Sonata para Piano e Violino e outra tentativa de um Quarteto. Ele ficou muito admirado de eu fazer coisas atonais. Comecei a trabalhar com ele, principalmente contraponto, o problema de estética na música contemporânea. Foi uma relação não só de professor para aluno, mas também de amizade profunda. Um ano depois, a Orquestra Sinfônica Brasileira foi fundada e ele veio tocar flauta. Eu também tocava na Orquestra. Nesse ínterim ele foi para São Paulo - em 42. Trabalhamos juntos 1,5 anos e quando ele foi para São Paulo eu ainda mandava alguns trabalhos para ele os quais ele me devolvia com sugestões, correções, críticas. Nessa época a subvenção já tinha acabado. Eu saíra de casa porque não concordava com a situação. No princípio forcei a mão para o Atila se casar com a Enoe, eles se casaram e foram morar no Leme e eu contribuía com a minha subvenção. Atila era muito sovina, a pessoa mais mão fechada que já vi na vida. Às vezes, quando eu ficava lendo até mais tarde, ele vinha apagar a luz pois dizia que eu gastava muita luz. Ele até me mandou dobrar o papel higiênico quatro vezes para economizar. Na hora do café da manhã ele também dizia para passar pouca manteiga no pão. Foi um período muito desagradável para mim. Ele era extremamente sovina, coisa que nunca houve na nossa casa. Tenho pena da Enoe, ele a explorou muito. Um dia não aguentei mais e como já estava fazendo alguns trabalhos para fora, substituindo alguns colegas de Orquestra, às vezes na Radio, eu já tinha um dinheiro e aluguei com o Idalgo um quarto numa pensão de portugueses na Rua São Clemente. Eram todos fascistas, nazistas, inclusive o Idalgo que era integralista e nós discutíamos muito sobre política; eu não entendia nada desse assunto, eu estava sempre na oposição. Mas aos poucos fui me interessando por política, eles me dava alguns livros para eu me informar, conheci outros colegas que já eram comunistas. Comecei então a me interessar pelo marxismo. Eu era completamente ignorante sob o ponto de vista político, só me interessava por música, era a música o meu papel principal. As pessoas que queriam me levar para o nazismo acabaram me levando para o outro lado, exatamente do lado oposto ao lado correto da vida. O partido comunista é então legalizado e entrei para o partido. Vários colegas da Orquestra também eram do partido, inclusive dois trompetistas que foram colegas do Eleazar na Marinha. Em princípio todo mundo ficou entusiasmado pelo partido, todos achavam que o partido ia tomar conta do Brasil, certas ilusões que nós tínhamos por causa do período fascista da ditadura do Vargas. Sofremos muito tempo com uma censura muito grande onde não se via nada, não se lia nada a não ser aquilo que eles permitiam. Naturalmente, tudo isso fez com que não soubéssemos exatamente o que estava acontecendo no mundo. Por isso muitos foram iludidos e pensavam que o partido ia tomar o poder e entraram para o partido. Eleazar também se entusiasmou, mas depois pediu para não ser colocada a ficha dele. A maioria da intelectualidade brasileira estava no partido. O Carlos Drummond de Andrade era um homem de partido, mas depois deixou por causa da burrice de certos elementos que estavam à frente do partido e que fizeram tantas coisas que um intelectual como Drummond não pôde mais conviver. Mas ele nunca deixou de ter as ideias de esquerda. E da mesma forma, Jorge Amado e outros. Um grupo de intelectuais frequentava a minha casa, discutíamos muito o problema

estético, o problema da música, do proletariado e discutíamos também muita besteira. Certa vez me levaram para conhecer o Prestes - hoje posso confessar afinal já se passaram 40 anos - e a minha impressão não foi boa, não foi um homem que me entusiasmou pela maneira como eu discuti com ele. Ele o respeitava, o admirava por ele ter se sacrificado a vida inteira por um ideal. Meu pai, inclusive, um dia me perguntou o porquê de eu estar no partido e eu disse que era justamente por causa deles (meus pais), por causa da minha casa, por causa dos meus princípios morais que eles me deram, eu só podia chegar ao partido comunista. Meu pai achou que eu tinha uma certa razão porque como ele acompanhava a política, via que todos os políticos eram corruptos mas que o Prestes, apesar do meu pai não concordar com as ideias políticas ele, o considerava o único político correto, leal aos seus ideais. Os padres em Manaus não queriam que mamãe tivesse contato comigo. Foi uma época muito sectária na parte dos católicos em relação a nós comunistas. Voltando um pouco, nos últimos anos que cursei o conservatório, eu fazia parte da Orquestra da Pro-Arte que tinha alguns alunos do professor de Composição e Regência do Conservatório, e tinha alguns alunos talentosos como o Arnaldo Estrela, o Lazoli que me regeu. Conheci a minha primeira mulher que também era do Conservatório, pois vez por outra eu substituía o Professor Guerra para eu dar aula para ela. Diziam que eu era um brilhante--Curso de Harmonia a e matérias teóricas. Quando terminei o curso, o diretor do Conservatório me convidou para ser Professor de Harmonia Elementar e eu aceitei. Nessa época eu já trabalhava com o Koellreuter. Pouco depois me casei - casei jovem, com 24 anos. Eu, com essa minha ingenuidade, essa minha maneira de não magoar, fui me deixando levar por pressões da própria família da Carlota e acabei casando. No principio foi duro porque tinha pouco trabalho, depois consegui um lugar na Rádio Tupi para tocar violino numa Orquestra chamada Orquestra de Salão. Essa Orquestra era composto por uma flauta, um violino (eu), um violoncelo, às vezes uma clarineta, piano e tínhamos que tocar de tudo. Foi uma escola ótima porque aprendíamos a ler música de uma maneira incrível. Comecei a ganhar dinheiro e passamos a viver um pouco melhor. Mudamos de apartamento, quase dois anos depois nasceu o Carlos Arlindo, meu primeiro filho, que tomou o nome dos dois avós. Fui trabalhar depois na Rádio Nacional. Houve um tempo que eu dormia de duas a três horas por dia e trabalhava dia e noite, de manhã na OSB, à tarde e à noite na Rádio e de madrugada - das 22h às 04:00 - no Cassino Copacabana. Os Cassinos pagavam melhor. Eu recebia 400 cruzeiros por mês da OSB e 150 cruzeiros por dia do Cassino. É claro que não pagava o dia de folga, o pagamento era semanal e por dia de trabalho. Certa vez briguei com o maestro da Rádio Tupi porque uma cantora foi se queixar para ele que eu fazia cara feia quando ela cantava. Ela realmente cantava mal e eu disse a ele que era pago para tocar bem e não para fazer cara bonita para tocar violino. Nessa época nós vivíamos bem, eu tinha empregada em casa para cuidar das crianças, para cozinhar. Eu trabalhava muito, até que um dia resolvi mudar a situação. Eu só podia trabalhar nos intervalos. Nós tocávamos 40 minutos e descansávamos outros 40. Eu não descansava porque ia para o porão, na sala onde os músicos ficavam, e compunha ou fazia contraponto. Ou então, quando chegava em casa, depois das

4 h da manhã, compunha um pouco e acabava dormindo em cima do papel. Eu tinha que acordar cedo porque os ensaios começavam às 9h. Eu então aprendi a dormir em pé, a tocar dormindo, por isso que hoje em dia eu durmo com a maior facilidade. Esse período de trabalho intenso na OSB foi muito importante porque nesse tempo - época da guerra - vinham todos os maiores regentes, os maiores intérpretes para tocar com a OSB. Eu era o 12 violino e durante algum tempo sentei ao lado da mulher do Borgeth, uma excelente violinista, de uma segurança fantástica, tinha uma sonoridade formidável, porém ela se encolheu para deixar o Borgeth se realizar, na minha opinião o maior *Spalla* que já vi na vida. O partido fechou e eu continuei compondo, escrevendo as minhas obras e não sendo tocado porque achavam que aquilo não era música. Cheguei a dar um último Concerto para tocar a minha Sonata para Violino Solo e a critica foi terrível. Na critica do Correio da Manhã dizia que eu, um violinista de talento, não tinha talento para compor. Essa minha Sonata, atualmente, muito tocada e ninguém a considera tão rebarbativa. Eu pedi aos meus colegas para me ensinar todos os instrumentos, como eram tocados, como se tirava o som, quais as possibilidades e experimentava tocar para eu ter uma ideia de como soavam os instrumentos, para então poder compor, para dar instrumentação. Eu procurava ler as partituras das obras que estavam programadas para depois ouvi-las nos ensaios. Fizemos as 9 Sinfonias de Beethoven mais de uma vez com Kleiber, o maior Regente que vi na vida. Depois veio o Ormandy, com quem tive alguns problemas. Certa vez fomos para São Paulo com ele para uma apresentação da Orquestra. Fomos de trem, a maria fumaça e a viagem levou cerca de 18h. Fomos diretamente para o ensaio, todos sujos por causa do carvão e ensaiamos durante 4h seguidas a Sinfonia de Brahms. No final dessas 4h, Ormandy disse Da Capo e nós ainda tínhamos que nos trocar para o Concerto.

Fita 4/6. Lado “B”

Eu não tive dúvida, pendurei o violino e disse que não tocava mais, não ia melhorar nada para o Concerto à noite. Ele parou e me perguntou porque eu não estava tocando. Ele me perguntou em inglês e como eu não gostava de inglês e muito menos de americano, eu disse que não entendia o que ele estava dizendo. Traduziram para mim e então respondi que estava cansado, mas ele me mandou tocar. Como eu me recusava a tocar ele se irritou comigo, jogou a batuta e saiu dizendo que ia voltar para a Philadelphia. Depois encontrei com ele atrás do placó e me desculpei por não ter tocado, pois estava muito cansado. Ele, de vingança, disse que estava pensando em tocar a minha Sinfonia no próximo Concerto no Rio, mas que depois daquele incidente ele havia mudado de ideia. Eu tinha 22 anos nessa época. Anos mais tarde recebi um telegrama dele me pedindo a partitura da minha 7ª Sinfonia para um Festival que ele ia reger. Mandei então um telegrama para a Ricordi, o meu editor, para que providenciasse o envio da partitura, mas a Ricordi não mandou e eu deixei de ser tocado pelo Ormandy. A Ricordi fez isso mais de uma vez. Quando fui a Caracas, Ormandy lá se encontrava com a Orquestra, regeu inclusive uma obra do Edino Krieger, e só então é que fiquei sabendo que não haviam mandado a partitura. Mais uma vez ele deixou de tocar a minha música. Fomos fazer uma reunião na sede do partido na rua da Glória e quase ninguém compareceu. Achei muito estranho, pressenti que algo iria acontecer e resolvemos sair. Saímos na hora certa, caso contrário teríamos sido presos. Nesse ínterim eu me candidatei a uma bolsa na Guggenheim Foundation e ganhei. Eu me desfiz do apartamento, os meus filhos maiores iam ficar com os avós e fui junto com Aldo Parisot tirar o visto para os Estados Unidos. O Aldo me aconselhou a responder com honestidade a tudo que me fosse perguntado. Eu fui na onda dele e me prejudiquei. O Cônsul me perguntou se era verdade a informação que eles tinham a dele respeito de que eu era do partido comunista. Confirmei e foi o maior azar. Tivemos uma discussão política e ele me disse que eu não estava credenciado a entrar no país dele. Passado um mês recebi um telegrama do Cônsul para que eu fosse falar com ele. Quando lá cheguei, ele me disse que estava autorizado a resolver o meu problema desde que eu fizesse uma carta renegando as minhas ideias e então teria o visto. Disse-lhe para fazer esse tipo de proposta à mãe dele e sai. Fui riscado dos Estados Unidos. Não faz mal, o que vale é a nossa consciência, não me arrependo de nenhuma das atitudes que tomei. Nesse ínterim me candidatei a uma bolsa de estudos na França. Conheci Mme. Mineur através do Arnaldo Estrela e ela disse que eu precisava ter cartas de recomendação. Villa-Lobos foi uma das pessoas a me recomendar. Ganhei a bolsa e fui estudar em Paris e levei a minha primeira mulher. Foi um período muito duro. Como fomos de navio (?) Levamos muita comida.

Paris era uma cidade formidável. Eu trabalhava como um cão. Morávamos num lugar gelado, o *chauffage* não funcionava direito, não dava para esquentar o quarto, tomávamos bando em cima do bidê e eu forrava o chão com o *L'humanité* que eu comprava todo dia. O que me dava forças mesmo

era o vinho, eu bebia um litro de vinho por dia. Fiz concurso para entrar no Conservatório para a classe de Regência e passei. Aliás, foi muito interessante porque foi sorteado para eu reger a 3ª de Beethoven no dia seguinte. Fui para casa estudar a partitura, estava muito nervoso, nunca tinha regido na minha vida. Como eu tinha visto o Kleiber reger, comecei a fazer como ele e depois de cerca de 100 compassos o Professor Bigot mandou que eu parasse, ele pensou que eu já era Regente no Brasil. Quando eu disse que não ele chegou conclusão de que eu era 1º violino. No Concerto de exame final em que todos os alunos regeram uma peça, ele me deu a mais difícil que era acompanhar o Rondo Caprichoso de Saint-Saëns com uma violinista e colega do Conservatório. Foi tudo muito interessante porque aprendi muito, aprendi técnicas. Big era muito bom tecnicamente, embora não fosse um grande artista. O que eu tinha visto o que eu tinha tocado na Orquestra com grandes intérpretes do repertório clássico e moderno até aquela época que se executava nos Concertos era suficiente para me dar uma base de interpretação, aliada com a base que eu tinha do estudo de violino. Estudei muito Quarteto, muito Trio, fiz muita música de Câmara. Com Aldo Parisot, nós tínhamos um Quarteto, depois formamos um Trio com Aldo, eu e o Oriano de Almeida, tocamos inclusive uma obra póstuma de Brahms. Depois nos separamos porque o Aldo foi para os Estados Unidos e durante anos fiquei sem saber dele. O Oriano eu ainda encontrava. Passei a me dedicar mais a composição. Oriano chegou a fazer uma gravação das minhas 4 peças para Piano. Eu me lembro que pedi muito para o violinista Iberê Rubens Grosso ouvir as peças e quando ele acabou de ouvi-las - ouviu também uma Tocatina que eu fiz para Piano - disse que se se tivesse sido ele o autor daquelas composições ele só se dedicaria a isso. Anos depois, quando dei o meu primeiro Concerto regendo a minha 5ª Sinfonia, Iberê, Borgeth e Alda estavam presentes, não posso esquecer a satisfação que eles me deram. Quando eles entraram no camarim disseram que eu havia deixado todos os músicos do Brasil no chileño, não só como Compositor, mas também como Regente. Músicos do nível deles me dizerem isso foi realmente muito bom, confesso que fiquei contente. Quando cheguei em Paris, procurei a Nadia Boulanger - uma pessoa muito seca - e ela me disse que não sabia se ia poder me aceitar como aluno sem antes ver o que eu já tinha feito. Levei algumas de minhas obras e dias depois ela me chama e diz que me aceita não só como aluno, mas também que seria uma honra me dar lições. Levei minha mulher comigo para poder falar francês - ela havia estudado num colégio francês no Brasil, pois eu não entendia nada. Quando perguntei a Boulanger quanto ela cobraria as aulas, ela me disse que com artistas do meu nível não se falava em dinheiro. Logicamente sai muito lisonjeado, mas fui procurar a pessoa responsável por bolsistas para falar sobre o assunto e dizer que eu queria trabalhar com ela, mas que eu queria pagar. Comecei a dar aulas com ela um mês depois. Foram aulas muito boas porque ela era uma mulher de uma cultura geral muito boa e todas as aulas dela de composição eram comparadas sempre com arquitetura, pintura, escultura, literatura, teatro clássico. Aproveitei para fazer o curso de História do Cinema com Sadoun entrei para clubes de cinema. Depois que minha mulher foi embora eu ainda fiquei uns meses, morávamos até no mesmo hotel, estávamos sempre juntos com

a turma do partido que morava no hotel, Hotel Saint Michel. Fiz o curso, entrei para o Conservatório de Paris para Regência e no final do curso regi a 3ª de Beethoven, conforme já contei. Dias depois de eu ter voltado ao Brasil, recebi um telefonema de Manaus comunicando o falecimento de papai. Isso foi no fim de 48. Eu quis voltar para a OSB, mas não tinha lugar; quis ar para uma Rádio, mas ninguém queria me empregar, estava tudo ocupado. Fui passar alguns dias na fazenda do pai da minha primeira mulher e tive então a ideia de ficar morando lá por uns tempos e depois voltar para Paris. Fiquei quase dois anos, organizei toda a fazenda, fui ao Ministério da Agricultura para buscar folhetos de como criar gados, etc. Eu tinha a mais alta média de cabeça de gado da região porque estudei e comecei a aplicar certas coisas que deram resultado. Nesse ínterim, entrei num concurso de composição no Rio de Janeiro por ocasião em que o Eleazar já era Maestro Titular da Orquestra e ele trouxera o Koussevitsky para reger e ser o Presidente da banca examinadora. Ganhei com a minha 3.ª Sinfonia, ganhei o primeiro prêmio e este era ser tocado pela Filarmônica de Boston e também ganhar uma bolsa para os Estados Unidos. Mas eu não podia entrar nos Estados Unidos. Conversei com Koussevitsky, ele elogiou o Eleazar e disse que gostava mais do Eleazar do que do Bernstein. Nessa conversa ele falou da Fundação Koussevitsky a qual encomendava obras para os compositores e que eu poderia até ser convidado para escrever uma obra. Porém ele queria que eu deixasse de lado as minhas ideias comunistas. Ele usou daquela conversa de capitalista, apesar dele ser russo. É claro que eu não escrevi nada, eu não ia mudar de ideia para receber um convite para escrever uma obra para a Fundação. Como se vê, todos os momentos difíceis da minha vida foram prejudicados pelas minhas ideias políticas e filosóficas. Voltei para o Rio de Janeiro porque fui convidado para tocar na Rádio Tupi e nessa época fui convidado pela Silvia Autuori, que, aliás, foi o marido dela quem me convidou para tocar na Rádio, para que eu instrumentasse e fizesse música para criança. Ela tinha um programa infantil e tinha o Coro dos Apiacais que era dirigido pela primeira mulher de Villa-Lobos. Eu tinha a obrigação de fazer toda semana 1 ou 2 corais, com ou sem Orquestra, ela fazia a letra para entrar no programa infantil. Foi uma experiência muito interessante e que fez muito sucesso. E assim, essa convivência com a senhora do Villa-Lobos fez com que eu ficasse sabendo muito da vida dele. Como ele teve uma vida boa, de amparo, ele não teve os problemas que eu tive. Ele foi muito amparado pelos capitalistas do Brasil, inclusive o Guinle, que pagou todas as edições de sua obra, sustentou-o em Paris vários anos e quando ele voltou ganhou um apartamento com piano de cauda porque não tinha onde morar. Foi também amparado por Getúlio que lhe deu o Conservatório. Na Rádio Tupi, devido ao sucesso, deram-me outro programa, os jornais falaram de mim como um novo elemento que surgia no Rádio. Mais tarde, uma outra estação de Rádio, trabalhei com o Almirante e no programa ele contava alguns casos de fantasmas e eu devia que fazer todos os efeitos fantasmagóricos com a Orquestra. Acabei fazendo um fichário de tantos fantasmas que tivemos que fazer. Eu ganhava relativamente bem na Rádio Tupi. Fui convidado pelo Dias Gomes para organizar a parte musical da Rádio Clube. Essa Rádio ia ser a cabeça de uma grande cadeia de estações, assim como estava sendo a última Hora

com o Samuel Weiner - Getúlio Vargas tinha dado todas as condições para ele, tinha aberto o Banco do Brasil para contrabalançar a imprensa amarela do Chateaubriand e a figura maldosa do Carlos Lacerda. Organizei a melhor Orquestra que o Brasil já tinha tido, que fizesse o que nós fazíamos. Tocávamos desde o sambinha até Schamberg. Eu sempre reservava uma parte dos ensaios dos programas para ensaiarmos as obras que uma vez por semana apresentávamos num Concerto de 1 hora de duração na Rádio. Chateaubriand não queria me deixar sair. A pessoa que mandava na Rádio Nacional era alguém muito importante na imprensa falada do Brasil - era a Globo da época - e também não queria que eu aceitasse o convite de ir para a Rádio Clube. Mas o Dias conversou comigo, a importância política era o assunto e acabei aceitando. De fato, fizemos alguns programas politicamente muito importantes. Mas o pior de tudo foi quando voltamos de uma viagem à União Soviética e o Carlos Lacerda publicou na Tribuna da Imprensa, nas 10, página, a fotografia do túmulo Lenin-Stalin juntamente com minha foto e a do Dias Gomes com a seguinte legenda: “em cima a fotografia do túmulo Lenin-Stalin com os Diretores da Rádio Clube do Brasil, Claudio Santoro e Dias Gomes, discursando no túmulo de Lenin-Stalin”. É claro que era provocação porque a luta era muito grande, era luta de duas facções, eram lutas ideológicas e no fundo duas facções capitalistas, sendo uma mais progressista. Na época o Getúlio representava a facção mais progressista e não aguentando as pressões suicidou-se. Dias depois fomos chamados pelo escritor Marques Rebelo e este disse que Dias Gomes e eu tínhamos que pedir demissão, que o DOPS tinha estado lá e dito que devíamos ir embora. Eu disse que não sairia e ele só teve uma alternativa, a de me demitir.

Estive em São Paulo para arranjar trabalho, sem sucesso. Eu estava proibido de trabalhar no Brasil inteiro. O cinema, que era mais independente, tinha algumas pessoas nossas e acabaram me chamando. Rodolfo Anni me entusiasmou muito. Fiz com ele um filme infantil, *O Saci* cujo filme foi premiado. Era um filme infantil baseado na história de Monteiro Lobato. Fiz outros filmes em São Paulo que já tinha feito no Rio de Janeiro, um com Alex Viany chamado *Agulha no Palheiro*, cuja música foi premiada, assim como quase todas as músicas que fiz. Fui com a família toda para São Paulo e alugamos uma casa do lado da casa do irmão do Rodolfo Nani. Foi um período difícil, não tínhamos dinheiro nem para comer e eu tinha que pedir emprestado aos camaradas de partido. Apenas um médico é quem me dava dinheiro para comprar leite e alimento. Lembro-me de ter ficado muito deprimido quando fui empenhar a minha medalha de ouro do Prêmio da Paz. Quando entreguei a medalha o homem da loja viu o meu nome e me perguntou se eu realmente precisava fazer aquilo - nome na época eu tinha, só me faltava o dinheiro correspondente ao nome. Sai chorando pelas ruas de São Paulo com o dinheiro da medalha empenhada que era tudo que eu precisava. Até que saíram os primeiros filmes que eu tinha feito. Nesse ínterim, fui convidado para ir à Polônia como observador do Concurso Chopin, eu era uma espécie de membro do jura, mas sem voto. Eu também deveria dar Concertos na Polônia e na União Soviética. Isso aconteceu em 54. O primeiro país foi a Tchecoslováquia: regi em Praga, em Bratislava, depois em Varsóvia e

Poznan. Tive que voltar para Moscou para reger a Orquestra. Dei Concerto em Moscou com um sucesso extraordinário. Esse Concerto foi filmado, deram uma importância enorme. Todo o *Grand Monde* musical estava presente, como Khachaturian, Krenikof (Presidente da União dos Compositores), Giere (falecido), Schaporin (falecido), estava também presente a grande bailarina da União Soviética. Fui filmado no hotel, compondo dando entrevista fiz um programa para a Rádio e Televisão Soviética sobre Folclore Brasileiro - eu tinha levado alguns instrumentos. Fiz uma turnê, gravei a minha Sinfonia para Rádio, gravei obras do Villa-Lobos e do Camargo Guarnieri também para Rádio. Depois fui para Bucareste, Romênia, todos Concertos com muito sucesso e em quase todos regi a minha 4a Sinfonia com Cordas. Regi na cidade Timissuara, na Romênia, com uma Orquestra ótima e tocamos a Sinfonia clássica de Prokofiev. A turnê foi um sucesso e depois fui para Viena onde fui roubado no hotel. Voltei para o Brasil e fui para São Paulo. Clóvis Salgado, então Ministro da Educação, indicou-me Maestro na OSB - acho que já contei o caso. Uma das condições era morar no Rio de Janeiro, para onde me mudei com a família. No Rio, um amigo me convidou para trabalhar na TV Tupi escrevendo programas. Aceitei e eu tinha que ir para São Paulo escrever e dirigir o programa e depois voltava para o Rio.

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Fita 7/8. Lado “A”

Todo lugar que andei sempre encontrei alguém com inveja para me atrapalhar a vida. Assim aconteceu com o Eismann, um medíocre violinista e medíocre professor que estava querendo a Orquestra, mas ele tinha a proteção do Estado. Os alemães protegiam a uns e outros não. O Blin, por exemplo, não teve a mesma sorte do Eismann. Um dia ele me chamou e disse que queria me ajudar, disse que eu tinha que tocar mais a Escola de Mannheim, mas o que ele queria era mais para Escolas de Música e não para uma Hochschule, os Universitários precisavam conhecer o repertório porque dali os alunos iram direto para Orquestras profissionais, era preciso eles terem uma idéia de Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, enfim, um repertório normal que se toca nas Orquestras. Eismann então me disse que ele tinha recebido queixas de alunos que diziam que eu apresentava obras muito difíceis para eles. Respondi-lhe que os alunos dele de violino também reclamavam do ensino dele. Ele deu um salto da cadeira e disse que ele era um artista, não aceitou bem a minha crítica. É aquela velha história: quem diz o que quer ouve o que não quer. Numa outra ocasião ele me mandou uma carta dizendo o que eu devia e o que não devia fazer. Mandeí dizer a ele que como estávamos na Alemanha o professor tinha inteira liberdade do método de ensino, ninguém podia interferir, nem mesmo o Reitor. Mandeí-lhe então essa carta, que aliás foi um colega meu quem escreveu em alemão e logo depois recebi uma carta do Reitor para termos uma conversa, quase que um julgamento. Quando lá cheguei já estavam os dois reunidos, levei também um amigo e na conversa sugeri ao Professor Schwarz que escrevesse o que eu deveria e não deveria fazer e eu, como uma pessoa disciplinada, seguiria as suas instruções. Ele sabia muito bem que não podia fazer isso, podia até arriscar o seu lugar, ninguém podia impor uma coisa daquela numa Hochschule na Alemanha. Ele se negou a fazê-lo e pediu que houvesse mais entendimento entre o Professor Eismann e eu. Eu era Diretor da Seção de Formação de Músicas da Orquestra, eu organizava os cursos dos alunos, quase toda a Hochschule passava pela minha mão. Ou eu dava o Curso de Regência ou eu regia a Orquestra com eles. Modéstia à parte, eu tinha bastante prestígio e fiz muitos Concertos com a Hochschule realizei concertos de música contemporânea, acompanhamos o Elier na Polônia numa semana de música polonesa com os Dois Concertos de Chopin - inclusive elogiados pela crítica - fizemos concertos em Mannheim e Heidelberg tocando Divertimento de Bartok, fizemos turnês em Bonn duas vezes executando também música brasileira, enfim, trabalhamos muito. Os meus alunos também regiam os Concertos. Isso chateava os outros porque eles queriam fazer o que eu fazia mas não podiam. Certa vez o Schwarz me chamou para acompanhar um Concerto na Casa Heickel, o Concerto para 4 Pianos de Bach. Ensaíamos e me lembro muito bem que dei uma opinião sobre o problema de articulação e eles não gostaram porque

achavam que brasileiro não tinha a competência deles. Ainda sobre a situação de Mannheim, Heidelberg, no fundo foi uma lastima porque se eu tivesse continuado a Giselinha estaria formada, o Sandro poderia estar estudando na Alemanha e agora está na União Soviética; em Brasília não temos condições. Sob um determinado aspecto foi ruim, principalmente para as crianças. Sob outro aspecto foi bom, a Gisèle teve chances que aqui talvez não tivesse e a Giselinha ganhou uma Bolsa. No período em que conheci o Gerald foi realmente uma revelação para mim do lado do povo alemão, um homem excepcional. Ele e o Otto Bernd foram os dois homens excepcionais que conheci. O Gerald foi o único professor que se interessou por ouvir as minhas músicas, ler as minhas partituras, gostou e até hoje somos amigos. Ele foi meu defensor intransigente. Nunca posso esquecer uma carta que ele me entregou para só abrir quando já tivesse ido embora. Gisèle e eu abrimos a carta no avião e choramos o resto da viagem. Nunca poderia imaginar que uma pessoa pudesse escrever com um tal sentimento de amizade, respeito, admiração por outra pessoa.

Depois que sai da Hochschule, na Alemanha, levaram 6 anos sem encontrar outra pessoa para me substituir e durante esses 6 anos a Orquestra não deu nenhum Concerto. Hoje, dia 31 de dezembro de 1986, estou na casa de um dos professores, o Gerald. O período da Alemanha foi de um lado muito fértil, apesar de ter muitas aulas eu tinha tempo de trabalhar, tinha tranqüilidade. Fiz muitas experiências eletroacústicas, eu tinha 4 gravadores, fiz algumas obras manipuladas que foram inclusive executadas na Alemanha. Fiz uma coleção de Mutationen para Cordas que todas elas podem ser combinadas, desde o 12 Violino até o Contrabaixo inclusive colocando um Plano. Todos os anos tivemos concertos em que minhas obras foram executadas não só por alunos do Blin como outros alunos da Hochschule. Executei também obras minhas com a Orquestra da Schule, principalmente as mais aleatórias, mais contemporâneas porque a orquestra não era boa naquela época. Houve um momento em que foi relativamente boa, mas em geral era fraca. Durante esse período eu fui ao Brasil duas vezes a convite do Eleazar para reger a minha Cantata Elegíaca. Estive também em Portugal para ouvir em primeira audição mundial, regida pelo Eleazar, essa Cantata que aliás foi um sucesso, muito bem regida e muito bem tocada pela Orquestra e com o Coro da Gulbenkian. Esta obra já tem praticamente 15 anos de existência, nunca mais foi tocada no Brasil, está editada pela Jeaubert, de Paris, e assim como os editores em geral eles não fazem nada. Por isso mesmo eu comecei a fazer uma editora minha onde edito todas as minhas obras. A propaganda e a venda das minhas obras para outras casas de música no Brasil ficou a cargo da Musimed. Tenho vendido bastante música, nunca pensei que vendesse tanto a minha música, inclusive não só vendida como tocada. Todo o dinheiro conseguido com as vendas geralmente eu reverto em novas obras editadas. Hoje tenho uma coleção enorme de obras, principalmente as obras de Câmara; as obras de Orquestra eu não entrei ainda nesse terreno a não ser a 6. Sinfonia que foi editada. Esse período da Alemanha foi realmente ótimo para as crianças. elas aproveitaram muito do ponto de vista cultural e mesmo na escola. Todos os três estudaram balé, piano. Sandro chegou a ganhar um

prêmio num dos concursos. Raffaello tocou também um pouco de piano. Quando chegamos no Brasil, todos pararam suas atividades, inclusive o próprio Sandro que mais tarde recomeçou com o piano apesar de pensar que já não teria mais condições de ser um pianista. Hoje em dia ele está no Conservatório de Moscou. Giselinha continuou no balé, esteve quase dois anos em Kiev se aperfeiçoando e tem dançado os primeiros papéis em balés que a Gisèle tem montado. Durante esse período na Alemanha Gisèle tinha duas Academias de Balé e dava sempre espetáculos em várias cidades da Alemanha, com grande sucesso. Foi uma boa experiência para ela como coreógrafa e agora ela se encontra num ponto mais alto.

Gostaria de falar um pouco como foi a minha ligação com o partido. Por volta de 37/38, a II Guerra Mundial já tinha começado e com a notícia da guerra comecei a me interessar pela política. Eu tinha uma concepção na juventude de um certo anarquismo, a minha maneira. Eu também era anarquista na música porque eu não estava de acordo com o que se fazia no Brasil e queria fazer algo novo, diferente e escrevi algumas obras atonais. Foi um momento em que comecei a me interessar pela filosofia e li Platão, Sócrates.

(FIM LADO A)

Claudio Santoro

“Contando minha Vida”

Fita 9. Lado “A”

Todo esse período de 37 a 39, quando começou a guerra, eu fazia o serviço militar e discutia entre os colegas que em geral eram pequenos burgueses. Como meu pai e minha família toda tinham sofrido muito com os ingleses que dominavam o porto de Manaus onde papai trabalhou durante 35 anos, eu tinha dentro de mim um certo ódio, uma certa repugnância dos ingleses. Sempre que papai dizia que queria aumento, que tinha mais um filho eles perguntavam porque ele tinha tido mais um filho. Isso era tipicamente mentalidade inglesa do norte. Naturalmente eu, jovem, não entendia isso e me revoltava. E quando as bombas começaram a cair em Londres, eu exultava porque era uma espécie de vingança íntima do que estava acontecendo. Era uma ignorância completa da política do que representava o nazismo. Foi nesse ínterim que sai de casa da Enoe e do Átila, onde fui realmente muito maltratado, apesar de eu contribuir financeiramente eu não tinha direito a ter luz no meu quarto, não podia ler até tarde, eu tinha que dobrar o papel higiênico para usá-lo 4 vezes, tinha que passar pouca manteiga no pão, era realmente uma situação muito difícil e fui então com um amigo meu do Amazonas alugar um quarto na rua São Clemente, numa pensão de uns portugueses fascistas, miseráveis. A discussão na mesa era sempre sobre política. Eles achavam que os alemães, em duas semanas, conquistariam a Rússia, Depois passaram para um mês, depois seis meses e assim foram me dando livros sobre as maravilhas do nazismo. Fui abrindo os meus olhos e um dos colegas da Orquestra Sinfônica, o Marcos Nicesson me levou para o partido. Naturalmente tudo isso aconteceu nesse período pós-guerra, o partido foi tomando uma posição não mais de clandestinidade e acabou sendo dada a legalidade ao partido. Entrei para o partido e comigo vários colegas da Orquestra. Tínhamos então uma célula e agíamos em combinação com o Siqueira, falecido esse ano. Eleazar também quis entrar para o partido, mas depois desistiu. Todo mundo queria entrar para o partido porque todos pensavam que devido ao avanço das ideologias e do prestígio da União Soviética, o partido ganharia as eleições. Naturalmente o partido teve 1/3 das eleições, foi um partido muito bem votado. Prestes foi umas das pessoas mais bem votadas no país, inclusive no Rio de Janeiro dado ao seu prestígio moral, uma pessoa que ninguém podia falar politicamente contra. Ele podia ter erros de tática política, mas quanto à pessoa humana e caráter isso ninguém poderia negar. Até meu pai um dia me disse que apesar de ser não comunista e acompanhar a política desde que chegou no Brasil, um homem que ele respeitava muito era o Prestes porque desde que ele apareceu na política sempre teve o mesmo pensamento, foi sempre um homem íntegro, honesto e que sofreu pelas suas ideias. Naturalmente o partido durou pouco. Nesse ínterim, em 46 ganhei a Guggenheim Foundation, nos Estados Unidos, e no dia que fui buscar o visto para a América me

perguntaram se eu era do partido comunista e eu, como sempre aprendi em casa a ser honesto, confirmei; o partido era legal e não tinha porque negar. Então me fizeram uma série de perguntas capciosas e me disseram que eu não estava em condições de receber o visto para entrar nos Estados Unidos. Para mim foi um golpe muito grande, eu não tinha onde morar, pois já tinha desfeito o apartamento e a Guggenheim já tinha alugado um apartamento para mim em Nova York. Não fui a minha situação no partido me prejudicou muito. Solicitei então uma Bolsa para a França. Logo em seguida conheci Mme. Mineure. Arnaldo Estrela, falecido pianista e muito meu amigo, também concorreu para essa Bolsa. Villa-Lobos escreveu uma carta muito boa para M.me Mineure, o Curt Lange, a Orquestra Sinfônica também, enfim todos mandaram cartas para a França, eu concorri para essa Bolsa e fui para Paris onde estavam todos os, comunistas como Jorge Amado, Ana Estella, o partido já estava na ilegalidade. Tínhamos reuniões para discutir os problemas, para ajudar o partido no Brasil, etc. Fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga onde foi discutido o problema da música progressista ou não, o realismo socialista, os problemas todos que estavam em evidência, principalmente por uma linha estético-política da União Soviética que eu hoje em dia, olhando pela perspectiva do tempo - faz praticamente 30 anos - chego à conclusão de que não foi de todo negativo, houve pontos positivos. Tanto assim que aquilo que era condenado do realismo socialista da pintura, hoje em Paris o que os marchands mais vendem é a pintura do realismo socialista, é a pintura soviética, é a pintura realista. O mesmo se dá com a música. O Penderecki, por exemplo, um vanguardista, gosta e dirige Shostakovich, a sua Sinfonia é uma volta. O que Shostakovich fazia antes quase todos estão fazendo obras nesse sentido. O próprio Bério está fazendo obras para piano no estilo de Schumann. Não foi de todo negativo. Quando escrevi a minha 7a. Sinfonia - as minhas Sinfonia, dentro de uma linguagem mais nacional- todos os meus amigos dodecafonistas e serialistas me chamaram de traidor e hoje estão fazendo obras dentro da mesma linha. O importante é ser sincero consigo mesmo.

Em Paris estudei com Nadia Boulanger, já falei sobre esse aspecto, de como foi importante principalmente às ligações que tive com o Nigui, Boulez e Jean-Louis Martinet, nós discutíamos muito, mostrávamos as nossas partituras, discutíamos sobre elas, hoje em dia não se vê mais isso, parece que têm medo de discutir as suas partituras. Naquela época nós tínhamos prazer em mostrar, discutir e receber crítica positiva ou negativa do que fazíamos.

Quando voltei para o Brasil, continuei ligado ao partido, na ilegalidade. Trabalhei muito, foi muito difícil arranjar trabalho no Rio e resolvi ir para o interior onde meu primeiro sogro tinha uma fazenda e resolvi aluga-la para fazer com que ela rendesse com o gado. Fui ao Ministério da Agricultura, peguei todos os folhetos sobre gado leiteiro, comecei a comprar gado, levei muito na cabeça, mas acabei aprendendo. Não ganhei dinheiro porque fiquei pouco tempo na fazenda, mas mesmo assim consegui fazer a maior média da zona, a minha média era de 5 litros por cabeça quando a média de toda a zona era de 1 litro por cabeça. Usei apenas cientificamente o tratamento do gado para que ele pudesse render melhor. Tinha um fazendeiro que gostava muito do Prestes e um dia

conversamos sobre tomar o poder de uma cidadezinha que tinha por lá. É claro que não fizemos nada disso porque tudo isso era um absurdo, eram apenas conjecturas fantasiosas e românticas de ambas as partes. Mas eu fazia propaganda com os camponeses e acabava perdendo-os por que os padres diziam a eles que quando os comunistas chegassem iam tomar as mulheres deles, iam matar os padres, enfim aquelas besteiras que hoje em dia estão superadas. Hoje em dia nem mesmo os padres acreditam nisso, muito pelo contrário, uma parte da Igreja hoje tem uma posição muito progressista e até mesmo ligada aos comunistas.

Ganhei um prêmio e vim para o Rio de Janeiro. Trabalhei na Rádio Tupi, primeiro como violinista, depois me deram para escrever a música de um programa infantil e em seguida um outro programa. Eu escrevia dois programas por semana, uma média de 60/80 páginas de partitura e dois corais para o programa infantil. Eu trabalhava muito, mas organizava o meu tempo para poder também compor. Dois dias eu trabalhava para o Rádio e os outros dias eu trabalhava para mim. Eu ganhava relativamente bem. Da Tupi fui para a Rádio Clube onde o Dias Gomes tinha sido nomeado Diretor de Broadcast e me chamou para organizar toda a parte artística musical. Chamei os melhores músicos, nos pagávamos bem porque estávamos apoiados pelo Banco do Brasil, era uma cadeia de estações da Última Hora que pretendia se fundar para defender a linha Getulista, a linha do Partido Trabalhista e também para ir contra a linha do Chateaubriand. Quando deixei a Tupi fui rodeado também pela Nacional e pela própria Tupi para não aderir à Rádio Clube. Mas é claro que no fundo eles sabiam que nós, do partido, estávamos dominando a área e era muito mais lógico eu ir para a Rádio Clube.

No período de 1-2 anos Dias Gomes e eu fizemos trabalhos muito bons. Quando Stalin morreu eu escrevi uma Fúnebre e tocamos em homenagem a ele. Fomos convidados pela União Soviética para ir visitá-la - aliás foi um pouco decepcionante essa minha viagem porque os outros camaradas do partido pareciam uns doidos na maneira de agir, tanto assim que interrompi a viagem no meio do caminho e voltei pois não aguentei a linha do pessoal, tanta idiotice que eles faziam. No Brasil, o Carlos Lacerda, com a Tribuna da Imprensa, nada mais fez do que colocar na primeira página, em 4 colunas, uma fotografia onde se via o túmulo do Lenin-Stalin e ele dizia que estávamos, Dias Gomes e eu, discursando no túmulo deles. Como sempre, os canalhas da reação mentindo descaradamente, inventando, caluniando e o resultado foi que nos solicitaram a pedir demissão da Rádio. Eu naturalmente disse ao diretor, o Marques Rebelo, que sendo ele um liberal, um escritor, um democrata, ele seria obrigado a me demitir porque eu não me demitiria. Ele teve que fazê-lo. O prestígio que eu tinha junto aos colegas da Orquestra fez com que os músicos também quisessem pedir demissão mas eu pedi que não fizessem, bastava um só passar fome e não 50-60 músicos. Não permiti que eles tomassem essa decisão. Mais uma vez fiquei na bananosa, como se diz, sem emprego, sem dinheiro e não sabendo o que fazer. Nesse período, muitas vezes o partido agiu muito oportunisticamente, usando a minha casa para as reuniões, perigosamente, eles não tinham nem uma certa sensibilidade para mudar. Uma situação que eu não sei como não aconteceu nada pior. Houve

até um desses capa-preta que apareceu lá de madrugada dizendo que tinha uma reunião no dia seguinte com o Arruda, que era o Secretário Político do partido, e ele queria que escrevesse um artigo contra Villa-Lobos. Fizeram até artigos contra o Manuel Bandeira que não tinha nada de reacionário, só porque não formava na linha do partido deveria ser denegrido, liquidado, como eles diziam. Tomaram a Associação dos Escritores a pau, quer dizer, uma linha política que o Jorge Amado trouxe da Europa completamente falsa, só foi negativa para o partido. Ao invés de nos unir em defesa da paz para ter uma frente ampla, foi ao contrário, fomos os responsáveis pela desunião e o Jorge foi quem encabeçou. Eu disse que não escreveria artigo nenhum contra o Villa-Lobos primeiro porque não o considerava um vendido, ele podia ter as suas posições políticas falsas, mas acho que não eram falsas conscientemente, eram mais por oportunismo de salvar a sua música do que outra coisa. E em segundo porque eu achava um absurdo eu, um jovem compositor, escrever contra o maior compositor vivo brasileiro. E não fiz mesmo. A Eunice escreveu o artigo e deve se arrepender até hoje de tê-lo feito. Na realidade, eu nunca tive atividade política partidária, de ser candidato, de escrever, ir para comício, essa atividade eu nunca tive. E como já disse anteriormente, eu tenho claustrofobia de multidão. Tendência para suicida eu não tinha nenhuma. Mas, naturalmente, o partido que estava na ilegalidade tinha a chama da frente legal que eram os intelectuais como eu, Niemeyer e outros que estavam todos os dias nos jornais protestando, assinando manifestos que eu nem tinha lido de manhã eu abria os jornais para saber quantos manifestos eu tinha assinado. Isso fez com que a minha ficha no DOPS crescesse terrivelmente, tanto que certa vez fui pedir um nada consta ao diretor do DOPS e quando ele olhou o tamanho da minha ficha - eu mesmo fiquei admirado - ele disse que eu parecia ser mais importante do que ele pensava e não me deu nenhum papel. Em grande parte esses documentos eram os artigos de jornais onde constava o meu nome e que os alcaguetes e políticos que ganhavam por informação passavam para o DOPS, acrescentando assim mais um item na minha ficha. Isso me foi dito pelo próprio diretor do DOPS no dia que fui pedir o nada consta. Dai em diante, durante muitos anos não tive onde trabalhar em Rádio porque era o único lugar onde eu podia trabalhar. Eu não tocava mais violino, só regia, só escrevia música para rádio, para disco, para cinema e era muitas vezes convocado para certas coisas que eu achava que não devia participar apesar de estar em situação econômica difícil. Fui então chamado para ir trabalhar em São Paulo em cinema, episódio esse que já contei. Lá também estávamos ligados ao partido, tínhamos as reuniões com o famoso secretário da célula. Certa vez ele foi discutir o novo programa do partido e eu comecei a falar de algumas restrições e fui logo esculhambado, quer dizer, o centralismo democrático não existia, era conversa fiada. Para ele eu não tinha capacidade de discutir um assunto que tinha sido elaborado pelas maiores cabeças do partido. Ele disse que era preferível errar com o Stalin do que acertar sem o Stalin. Esse mesmo sujeito acabou trabalhando para o Estado de São Paulo, inclusive me denunciando para o Estado. Ele apareceu numa reunião do partido depois do 20º Congresso de Krushov para discutir os crimes do Stalin, assim começou a reunião, achei aquilo tão esquisito, do Deus passar a Diabo. Eu não topei

isso e de brincadeira pendurei na parede uma fotografia do Stalin, coisa que nunca fiz de político nenhum, mas só fazia de Beethoven ou Mozart, jamais de um político. Um camarada disse então que eu estava ligeiramente atrasado e eu não concordei, disse a ele que não podia acreditar que o homem que eles diziam ser deus, ser imortal, de repente passava a ser diabo, o ser mais terrível da face da terra. Eu disse que não era idiota para aceitar nem uma coisa e nem outra, que eu tinha ficado no meio. Realmente foi uma época do Stalin que ainda não foi analisada em profundidade. Ele fez muitos erros, é claro, mas não se pode deixar de negar que foi um artífice da paz, da guerra, foi o homem que conseguiu unir a União Soviética para lutar contra o nazismo e derrotar o nazi-fascismo. Ele foi o principal artífice desta luta, isso ninguém pode negar. Os outros fatos anteriores, luta pelo poder, etc., naturalmente não se justificam e nem se aprova, mas tem também o lado positivo da guerra que não se pode negar. Tanto assim que quando escrevi a Sinfonia da Paz usei uma frase do Stalin no início do Coral, onde ele dizia que a paz só será defendida quando os homens tomarem em suas mãos a sua defesa. Essa frase é dita pelo Coro e depois usei com o restante um poema sobre a paz de uma poetisa de São Paulo. Essa música foi tocada em quase todos os países socialistas que viajei dando concertos, inclusive na União Soviética, cada um deles cantado na própria língua e a partitura foi editada na União Soviética.

Abrindo um parêntese sobre a minha obra, eu gostaria de falar sobre a minha posição estética. O Koellreuter me dizia outro dia que apesar de eu ter usado de vários tipos de linguagem, em todas elas estava marcado a minha maneira de escrever, a minha maneira de sentir, estava o meu toque pessoal em todas essas diferentes estéticas que usei. O compositor contemporâneo é um compositor eclético por excelência. Raramente os compositores da nossa época escreveram só numa determinada linha, experimentaram muito. No meu caso, eu também não podia fugir a essa consequência do nosso século. Stravinsky, por exemplo, começou com a sua tendência nacionalista seguindo os passos de Mussorgsky, de Rimsky-Korsakov que notamos muito em *Petrushka*, em *L'Oiseau du Feu* a influência enorme de Rimsky-Korsakov tirada de *Sheherazade* e de outras obras. Stravinsky evoluiu. Em música a palavra evolução é muito discutida, o que será evolução na música? É evolução ou transformação, experiência em outras linguagens, caminhos diferentes, mas não propriamente evolução. Evolução política, evolução econômica como no caso dos sistemas econômicos quando um sistema é superado por outro, mas na música não há superação, elas continuam a coexistir. Existem novas modalidades, mas na música uma nova linguagem não destrói a outra. Ela necessita de uma nova técnica, naturalmente. Ninguém usa a técnica da polifonia medieval para fazer uma música contemporânea, por exemplo, ou fazer uma música mais abstrata. No fim da vida Stravinsky usou a técnica serial à maneira dele, usou o dodecafonismo, mas no princípio ele era contra. Assim como Marcel Meno, no seu livro sobre as técnicas musicais, acha que o dodecafonismo, o serialismo é anti-humano, anti-musical e prova pela matemática. A matemática muitas vezes tem explicado o que naturalmente é para eles a música mais perfeita. Mozart, por exemplo, eles consideram mais perfeito do que Bach. O compositor mais perfeito

tecnicamente e que abre até hoje perspectivas para um compositor é Bach. Se estudamos Bach estamos estudando as técnicas de como compor. Compor é elaborar, é usar o material e elaborar esse material de todas as maneiras dentro de um critério formal, uma certa unidade e é isso que sentimos que falta na obra do Villa-Lobos. Mas como dizia o Mignone, não se pode usar os critérios europeus da forma para analisar a obra do Villa-Lobos porque nos deparamos com esquemas que não combinam. Assim como também posso dizer, parodiando Villa-Lobos, que toda a minha obra dodecafônica ou o meu próprio serialismo porque inventei um serialismo mais ou menos na mesma época que estava sendo inventado na Europa e eu não sabia o que estavam fazendo por lá. Então, não há sentido achar que a minha música não é serial porque eu não copio os métodos que eles inventaram. Em 66/67 Franco Evangelista me perguntou em Berlin qual a técnica por mim usada no 7.º Quarteto e eu disse que o serial. Ele não aceitou como sendo serialismo e então disse que era um serialismo meu e não um serialismo europeu. Em 43, por exemplo, numa Conferência em Freiburg, Karl Hubber não sabia o que dizer o que criticar da obra porque ela não se enquadrava dentro dos padrões da história da música europeia, eu fazia algo diferente. Por estarmos num período de guerra, período que comecei essa obra, nós não tínhamos nenhum contato com a Europa e não sabíamos o que eles estavam fazendo. Nos Estados Unidos, onde havia algum contato, o que predominava lá era o hindemithianismo, que era o compositor mais tocado e todos os alunos que estudaram com ele exibiram o Hindemith. Ele não foi um bom professor de composição, ele fazia com que os alunos o copiassem, os métodos que ele usava fazia com que todos os alunos fossem uns epígonos dele mesmo. Por isso mesmo acho que é muito difícil ensinar composição. Podemos ensinar até um certo ponto, mas é muito difícil guiar um aluno para que ele não perca a sua própria personalidade, isso é o mais importante. Assim sendo, as minhas primeiras iniciativas de composição eram influenciadas por Hindemith, o Prelúdio para Piano, por exemplo, que nem está catalogado na minha obra, o início de um Quarteto que escrevi e mostrei ao Francisco Braga - professor de composição da Escola de Música e depois do Conservatório de Música do Distrito Federal onde estudei - disse que eu já tinha uma boa técnica em composição. Eu pretendia estudar com ele, mas acabei desistindo, porque eu sabia que eu não sabia nada e se ele achava que eu já tinha uma técnica de composição então não dava para trabalhar com ele. Tentei fazer uma Sonata para Violino e Piano que também começava com uma frase bem atonal que mostrei ao Koellreuter quando fui trabalhar com ele e que não acreditou que eu nunca tivesse ouvido Hindemith, Schönberg, nem os compositores da Escola de Viena. E eu não tinha ouvido e nem visto partitura nenhuma deles. Os únicos compositores que nós ouvíamos eram Ravel, Debussy, Russel, Prokofiev. Depois desse período eu, com as minhas ideias filosóficas, partidárias, achando que devia contribuir com a minha arte para o meu povo - ã que acho até hoje - eu achava que o que eu, estava fazendo estava muito distante. O fato é que algumas dessas obras do meu primeiro período dos anos 40 são tocadas e acabaram ficando principalmente porque eu nunca perdi o sendo humanista e o sendo formal na minha obra. A minha Sonata para Violino Solo, as 3 peças para Clarinete, os 4 Epigramas

para Flauta Solo, a Sonatina para Oboé e Piano, essas obras foram escritas numa técnica dodecafônica muito especial, muito minha. Quando o Eleazar de Carvalho executou 22 depois o meu Concerto para Piano e Orquestra, no dia seguinte ele me escreveu de Bruxelas para a Alemanha dizendo que depois da execução da minha obra, muito bem tocada pela Jocy, ele queria saber se quando eu a escrevi - ele escreve então um dos temas dessas 4 miniaturas para Piano e Orquestra - eu já conhecia a obra do Schönberg porque caso não conhecesse eu era um gênio. E eu realmente não conhecia. Não chego a tanto mas de fato esqueci de dizer a ele que em todas as minhas obras dodecafônicas eu primeiro criava o tema e do tema eu tirava o material sonoro, fazia a minha série que às vezes era completa e quando era incompleta eu completava para depois utilizar. A obra ficava muito diferente do que se fazia antes e do que se fazia depois. Os compositores primeiro escreviam o material e do material criavam a obra. Por isso que muitas obras dessa época, principalmente do serialismo integral, são obras que não dizem nada. Intelectualmente achamos interessante, mas a arte tem algo mais do que o simples prazer intelectual. É claro que a arte sem organização do material também não é uma obra de arte. Uma obra musical tem que ter a organização dos seus sentimentos. A 5ª Sinfonia de Tchaikovsky é, por exemplo, uma obra extremamente organizada, extremamente planejada, no entanto ela atinge a clímax que deixam qualquer pessoa num estado de contemplação que somente a grande arte pode causar no ser humano, aquele ser humano no que realmente tem condições de receber esta mensagem. É claro que a mensagem de um artista pode ter muitas formas, muitos meios diferentes para atingir o seu desejo, que a sua intenção e a sua elaboração sejam unidas, sejam feitas de um todo em que não podemos separar do que é forma do que é conteúdo e principalmente do que é conteúdo humano que é quando a obra fica realmente e perdura por séculos, essa comunhão que só a música consegue fazer.

Estou na casa do Aldo fazendo uma revisão do Der Fischer com versos de Goethe que eu tinha feito para órgão e Canto e pretendo fazer uma instrumentação, fiz certas mudanças na parte do Órgão para que o piano possa tocar sem nenhum problema. Vou ver se aproveito esses últimos dias aqui na Europa para fazer uma instrumentação para cordas para talvez estrear na nossa temporada em Brasília.

O Maestro Titular Eleazar de Carvalho me chamou para receber o prêmio que entre outras coisas; era para ir para Tanglewood e também ter a obra executada com a Sinfônica de Boston. Até hoje não sei se foi executada. Essa é a realidade. Eu tenho um programa onde esta escrito a minha Sinfonia, mas nunca me disseram se ela foi executada. A primeira execução no Brasil foi com o Eleazar, mas como nessa época ele não tinha um conhecimento mais profundo da música contemporânea, a obra não foi executada como deveria ter sido. Nesse ínterim formou-se uma Orquestra na Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, o *Spalla* da Orquestra me convidou para fazer parte também como violinista e eu aceitei. Voltei então para o Rio de Janeiro porque já não dava mais para ficar na fazenda. Na Rádio Tupi fui convidado a escrever programas para a Rádio. O meu primeiro programa teve grande sucesso, segundo mais ainda e com isso fiz um contrato com a Rádio

Tupi o qual foi uma etapa nova na minha vida. De músico profissional, de instrumentista passei a Diretor de Orquestra, Instrumentador e Compositor para Rádio. Fiquei aproximadamente dois anos na Tupi e de lá fui para a Rádio Clube a convite do Dias Gomes - já contei esse fato.

Fita 9. Lado “B”

Gisèle parte amanhã com o Sandro para Berlin Oriental onde ela ficará alguns dias assistindo as aulas de balé da Escola de Balé do Puttke eu sigo para Bruxelas para me encontrar com o Russel e o Delevine, depois vou para Hamburgo ue encontrar com Marco Muller para planejarmos a nossa turnê aqui para levar os 11 Choros de Villa-Lobos, que também vamos fazer no Brasil .Estou preocupado porque o Governo de Brasília ainda não aprovou o nosso projeto de reorganização da Orquestra. Talvez eu vã ao Brasil uns dias antes inclusive já planejei partir no dia 21 para que no dia 22 eu já tenha como contatar o pessoal do Governo, o Leo, o Dr. Rui ou mesmo o Governador para perguntar por que ainda não foi aprovado, pois, caso contrário, a situação vai ficar muito difícil para a Orquestra, muito difícil para mim perante os músicos. Espero que tudo saia bem. Não é possível trabalhar tanto, lutar tanto para depois não se conseguir nada.

ANEXO C

Claudio Santoro

Invenções a duas vozes

para piano

Ed. Pablo V. Marquine

Invenções a duas vozes

para piano

I

Claudio Santoro

Allegro ♩ = 144

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score, continuing from the first. It features two staves with a treble clef and a bass clef. The music includes a triplet of eighth notes in the bass clef towards the end of the system. The system ends with a double bar line.

Third system of the musical score, consisting of two staves. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The system concludes with a double bar line.

II

Lento ♩ = 56

Fourth system of the musical score, consisting of two staves. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of the musical score, consisting of two staves. The music includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. It also includes tempo markings: *rit.*, *a tempo*, *rit.*, *cresc.*, and *à tempo rapido*. The system concludes with a double bar line.

III

Vivo ♩ = 152

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

The second system continues the piece. It features a variety of dynamics, including forte (*f*), piano (*p*), and fortissimo (*fp*). The upper staff has a melodic line with a fermata over a note, and the lower staff has a bass line with a fermata. There are also markings for *8va* (octave up) and a second ending bracket.

The third system shows a transition to a forte (*f*) dynamic, with the instruction *sempre forte* (always forte). The upper staff contains a melodic line with a four-measure phrase marked with a '4' and a fermata. The lower staff has a bass line with a fermata and an *8va* marking.

The fourth system features a decrescendo (*decresc.*) and a second ending bracket. The upper staff has a melodic line with a fermata, and the lower staff has a bass line with a fermata and an *8va* marking.

The fifth system concludes the piece. It features a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a fermata, and the lower staff has a bass line with a fermata and an *8va* marking.

IV

Muito Lento Cantado ♩ = 48

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all under a single slur. A dynamic marking of *p* is placed below the first note. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. It contains six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2, all marked with a flat. A dynamic marking of *p* is placed below the first note.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It contains a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all under a slur. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. It contains six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2, all marked with a flat. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It contains a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4, all under a slur. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. It contains six eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2, all marked with a flat. A dynamic marking of *p* is placed below the first note. The system concludes with a double bar line.

Claudio Santoro

Sonata 1942

Klaviersonate 1942

Sonata pour le piano 1942

Sonata per pianoforte 1942

Ed. Pablo V. Marquine

Sonata 1942

I

Lento ♩ = 44

Claudio Santoro

mf enérgico *ff* *f* *mf*

5 *ff* *mf* *mp* *pp* *mf rit.* *a tempo*

9 3 2

12 3 *cresc.*

* Nota: Os acidentés só têm valor para a nota que está sendo alterada, não exercendo ação alguma sobre as demais da escrita vocal.

3

14 $\text{♩} = 109$

2/4 *f* *ff* *ff* 3 8^{va}

17 $\text{♩} = 104$

3/8 2/8 *f* *ff* *fff* *fff* *f* *ff* *ff* 3 3 8^{va} 8^{va}

22 *Pouco menos* *a tempo* $\text{♩} = 104$ *Pouco menos*

4/8 *p* *mf* *pp* *pp* Ped. Ped.

25

p *sempre p* *rall.* *ppp* 2/8 2/8 2/8 1/4

A tempo ♩=44

31

2/4 3/4 2/4 *ppp*

Ped.

34

6/8 6/8 3/4

37

6/8 6/8 6/8 3/4

f

41

tempo ♩=104

3/4 3/4 3/4

rit. *p* *mf*

5 44

ff fff

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 44, 45, and 46. Measure 44 features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 45 is marked fortissimo (*fff*) and contains a whole note chord. Measure 46 concludes with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble.

47

fff sempre ff f

Detailed description: This system contains measures 47, 48, 49, and 50. Measure 47 starts with a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 48 is marked *sempre ff* and includes a dynamic hairpin. Measure 49 features a piano hairpin. Measure 50 is marked *f* and includes a dynamic hairpin.

51

4/8 p pp ppp poco rit. 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 51, 52, 53, and 54. Measure 51 is in 4/8 time with a piano (*p*) dynamic. Measure 52 is marked *pp*. Measure 53 is marked *ppp*. Measure 54 is marked *poco rit.* and includes an 8va (octave) marking with a dashed line.

II

1 Alegre Brincando e Gracioso ♩=116

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 7-12. The right hand continues with eighth-note patterns. Measure 10 features a change in time signature to 1/4, and measure 11 changes to 2/4. The left hand maintains a steady accompaniment.

Measures 13-17. Measure 13 has a 3/8 time signature. A large slur spans across measures 14 and 15. Measure 15 includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand, with the instruction "M.E." above the right-hand triplet. Measure 17 returns to 2/4 time.

Measures 18-22. Measure 18 is in 4/8 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Measure 20 features a 4/8 time signature and a triplet in the right hand. Measure 22 returns to 1/4 time.

43 Cantabile

Musical score for measures 43-49. The piece is marked 'Cantabile'. The music is written for piano in a single system with a grand staff. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/8. The music features a long, sweeping melodic line in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout.

Musical score for measures 50-54. The music continues in the same key and time signature. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 50, followed by a sixteenth-note figure in measure 51. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 50 and an 8th interval in measure 51. The dynamics are marked 'p'.

Musical score for measures 55-60. The music continues in the same key and time signature. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 55, followed by a sixteenth-note figure in measure 56. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 55 and an 8th interval in measure 56. The dynamics are marked 'p'.

Musical score for measures 61-65. The music continues in the same key and time signature. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 61, followed by a sixteenth-note figure in measure 62. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 61 and an 8th interval in measure 62. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) in measure 63.

88 *Cantabile*

95

102

107

114

120

p

125

mf *mf* *f*

130

p *espressivo*

137

p

144

Musical score for measures 144-148. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 144, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 144 and a dotted eighth note in measure 148. A dynamic marking of *v* (accents) is present in measure 144. A dashed line labeled 8^{th} spans measures 144-148.

149

Musical score for measures 149-154. The right hand has a melodic line with triplets of eighth notes in measures 149, 150, and 151. The left hand has a bass line with triplets of eighth notes in measures 149, 150, and 151. Dynamic markings include *f* (forte) in measure 152 and *p* (piano) in measure 153.

155

Musical score for measures 155-158. The right hand has a melodic line with triplets of eighth notes in measures 155, 156, and 157. The left hand has a bass line with triplets of eighth notes in measures 155, 156, and 157. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 157. A dashed line labeled 8^{th} spans measures 155-158.

159

Musical score for measures 159-164. The right hand has a melodic line with triplets of eighth notes in measures 159, 160, and 161. The left hand has a bass line with triplets of eighth notes in measures 159, 160, and 161. Dynamic markings include *f* (forte) in measure 160 and *p* (piano) in measure 161.

164

Musical score for measures 164-168. The piece is in 4/8 time and D major. Measure 164 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 4/8 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2, a quarter note B1, and a quarter note D2. Measures 165-168 continue the melodic and harmonic progression with various rhythmic patterns and accidentals.

169

Musical score for measures 169-174. The piece is in 4/8 time and D major. Measure 169 features a treble clef and a 4/8 time signature. The melody in the treble clef includes a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2, a quarter note B1, and a quarter note D2. Measures 170-174 continue the melodic and harmonic progression with various rhythmic patterns and accidentals.

175

Musical score for measures 175-180. The piece is in 4/8 time and D major. Measure 175 features a treble clef and a 4/8 time signature. The melody in the treble clef includes a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2, a quarter note B1, and a quarter note D2. Measures 176-180 continue the melodic and harmonic progression with various rhythmic patterns and accidentals.

181

Musical score for measures 181-185. The piece is in 4/8 time and D major. Measure 181 features a treble clef and a 4/8 time signature. The melody in the treble clef includes a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2, a quarter note B1, and a quarter note D2. Measures 182-185 continue the melodic and harmonic progression with various rhythmic patterns and accidentals. Dynamic markings *mf*, *p*, and *f* are present in measures 181, 182, and 185 respectively.

First system of a piano score. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth. The left hand has eighth notes in the first and second measures, followed by a quarter note in the third, and eighth notes in the fourth and fifth. Time signatures 2/8, 3/8, 4/8, 2/8, and 4/8 are indicated. An 8va marking is present at the end.

Second system of a piano score. The right hand has quarter notes in the first and second measures, followed by eighth notes in the third and fourth, and quarter notes in the fifth and sixth. The left hand has quarter notes in the first and second measures, followed by eighth notes in the third and fourth, and quarter notes in the fifth and sixth. Time signatures 2/8, 3/8, and 4/8 are indicated. An 8va marking is present at the end.

Third system of a piano score. The right hand has eighth notes in the first and second measures, followed by quarter notes in the third and fourth, and eighth notes in the fifth and sixth. The left hand has eighth notes in the first and second measures, followed by quarter notes in the third and fourth, and eighth notes in the fifth and sixth. Time signatures 2/8, 4/8, 2/8, and 4/8 are indicated. A forte (f) dynamic marking is present. An 8va marking is present at the beginning.

Fourth system of a piano score, starting at measure 204. The right hand has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second, and a whole note chord in the third. The left hand has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second, and a whole note chord in the third. Time signatures 2/8 and 4/8 are indicated. A fortissimo (ff) dynamic marking is present.

III

Muito Lento ♩=54

1

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include piano (*p*) and accents. A fermata is present over the final measure.

5

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, 4/8 time signature. Dynamics include forte (*f*) and diminuendo (*dim.*).

12

Musical notation for measures 12-15. Treble clef, 4/8 time signature. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

18

Musical notation for measures 18-21. Treble clef, 4/8 time signature. Includes the instruction *sonoro* and triplet markings.

22 16

Musical score for measures 22-24. The piece is in 6/8 time. Measure 22 features a piano introduction (Ped.) with a triplet in the bass line and a melodic line in the treble. Measure 23 has a forte (ff) dynamic. Measure 24 shows a change in the bass line. A fermata is placed over the final note of measure 24.

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 continues the melodic and harmonic development. Measure 26 features a crescendo leading to a forte (f) dynamic. Measure 27 ends with a fermata.

28

Musical score for measures 28-32. Measure 28 starts with a forte (f) dynamic. Measure 29 has a crescendo. Measure 30 features a forte (f) dynamic. Measure 31 has a crescendo. Measure 32 ends with a fermata.

33

Musical score for measures 33-36. Measure 33 has a forte (f) dynamic. Measure 34 has a crescendo. Measure 35 features a forte (ff) dynamic and includes markings for M.E. (Melodic Emphasis) and M.D. (Melodic Development) over triplet figures in the treble. Measure 36 ends with a fermata.

17
37

Musical score for measures 17-37. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. A fermata is placed over a note in measure 37.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. A fermata is placed over a note in measure 44.

45

Musical score for measures 45-49. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. A fermata is placed over a note in measure 49.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. A fermata is placed over a note in measure 53.

Musical score for measures 18-24. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 18-20) features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef. The music includes triplets and a dynamic marking of *apressando*. The second system (measures 21-24) includes a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *a tempo*. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 59-63. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 59-61) features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef. The music includes triplets and a dynamic marking of *ff*. The second system (measures 62-63) includes a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 64-68. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 64-66) features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef. The music includes a *crescendo* marking and a dynamic marking of *ff*. The second system (measures 67-68) includes a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 69-73. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 69-71) features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef. The music includes a *molto rit.* marking and a dynamic marking of *ff*. The second system (measures 72-73) includes a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Claudio Santoro

Peças para Piano- I & IV

1ª Série

Ed. Pablo V. Marquine

Peças para Piano

Primeira Série

I

Claudio Santoro

Lento (♩=63)

Peças para Piano

Primeira Série

IV

Moderato - (♩=72)

8^{va} - 7

pp *cresc.*

3

3

Ped.

8^{va} - 1

3 1/2

2 1/2

2 1/2

ff

p

Harm.

mf

p

p

Ped.

Ped.

♩ = ♩

♩ = ♩

2 1/2

2 1/2

ff

f

rit.

p

Ped.

Ped.

Ped.

♩ = ♩

4/4

4/4

8^{va} - 1

pp

3

3

8^{va} - 1

p

dim.

rall.

ppp

Ped.

Ped.

Ped.

4/4

2/4

2/4

Vivo

p *f* *sêca*

Poco
expr.
meno vivo *ff* *Meno*

p

Vivo

f *sêco*

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano notation. The first system is in 3/4 time and includes dynamics *p* and *f*, and the instruction *sêca*. The second system continues in 3/4 time. The third system changes to 6/8 time and includes dynamics *Poco*, *expr.*, *meno vivo*, *ff*, and *Meno*. The fourth system is in 6/8 time and includes the dynamic *p*. The fifth system returns to 3/4 time, marked *Vivo*, and includes dynamics *f* and *sêco*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Claudio Santoro

Prelúdios 06, 18, 20 & 21

para piano

2ª Série, 2º Caderno

Ed. Pablo V. Marquine

Prelúdio Nº VI

Andante (Molto Apassionato)

p

poc

cresc. - - - - - poco

poco rit *a tempo*

poco *p cresc. - - - - -*

dim. - - - - - poco - - - - -

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef. The first system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a fermata. Performance markings include *rall* and *à tempo*. The second system continues the treble staff's eighth-note patterns and the bass staff's whole note chord with a fermata. The third system shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with a whole note chord and a fermata, marked *f poco affrit*. The fourth system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a fermata, marked *poco rit* and *mp à tempo*. The fifth system shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with a whole note chord and a fermata, marked *cresc*. The sixth system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a fermata, marked *dim* and *poco rit*, ending with *rall*.

pp rit. *à tempo*

rall.

Dezembro 1958

Prelúdio Nº VII

Lento (dolce e terno)

p rit.

Prelúdio Nº XVIII

Allegro Grottesco e Barbaro

The musical score is presented in five systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The piece is in 3/8 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated with numbers 3, 5, 7, and 8. The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *f*, and *ff*. The piece concludes with a final chord in the piano staff.

The first system of the score consists of four staves. The top two staves are a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bottom two staves are also a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is written in 4/16 time. The first two measures are marked with a forte dynamic (*ff*). The third measure is marked with a piano dynamic (*f*). The fourth measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Prelúdio N° XIX

Andante

The second system of the score consists of four staves. The top two staves are a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bottom two staves are also a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is written in 3/4 time. The first measure is marked with a piano dynamic (*pp*). The second measure is marked with a piano dynamic (*pp*). The third measure is marked with a piano dynamic (*pp*). The fourth measure is marked with a pianissimo dynamic (*ppp*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Prelúdio nº20

21

Segunda Série, Segundo Caderno

Allegro Moderato (♩ = 90)

The musical score for Prelúdio nº20 is written in 7/16 time and consists of six systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features piano-piano (*pp*) dynamics. The third system ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes an 8-measure rest. The fifth and sixth systems feature a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Prelúdio n°21

Segunda Série, Segundo Caderno

Lento

pp

pp

p

f

mp

p

p

Harm.

sfz

ff

pp

ppp

8

8

Claudio Santoro

Danças Brasileiras nº1

para piano

Ed. Pablo V. Marquine

Danças Brasileiras

I

Claudio Santoro
Rio de Janeiro (1943)

Allegro (♩=112)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a melodic line in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement. A dashed line with the number '8' below it spans across the first two measures of the bass clef staff.

The second system continues the piece with two staves. The treble clef staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

The third system of music consists of two staves. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A small musical phrase in the treble clef staff, consisting of a quarter rest followed by a quarter note with a sharp sign, is shown above the main staff and connected to the main staff by a dashed line.

The fourth system of music consists of two staves. The treble clef staff features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a sustained chord in the bass clef.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with dynamic markings *poco rit.* and *a tempo*. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *pp* and *f*. The key signature has two flats.

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The lower staff is in bass clef, providing harmonic support with chords and a bass line. A dotted line with the number '8' is positioned between the two staves, likely indicating an octave shift.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef, showing a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef, continuing the harmonic accompaniment with chords and a bass line.

Third system of musical notation. It begins with a small treble clef staff containing a single chord. The main system consists of two staves in bass clef, with the upper staff featuring a melodic line and the lower staff providing harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef, showing a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef, featuring a complex harmonic accompaniment with chords and a bass line.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The top line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom line has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Second system of the musical score. It continues the grand staff from the first system. The top line has a melodic line with a fermata over the first two measures. The bottom line has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *poco rit.* (poco ritardando) above the top line, *f* (forte) below the top line, and *pp* (pianissimo) below the bottom line. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

Third system of the musical score, continuing the grand staff. The top line has a melodic line with eighth notes. The bottom line has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

Fourth system of the musical score. The top line is labeled *Lento Cantabile*. The music is in a key with two flats. The top line has a melodic line with a fermata over the first two measures. The bottom line has a rhythmic accompaniment with chords. Performance markings include *rall. e dim.* (rallentando e diminuendo) above the top line, *p* (piano) below the top line, and *pp* (pianissimo) below the bottom line. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

First system of musical notation. Treble clef, piano (*p*). Bass clef with a dotted line and an 8-measure repeat sign below it.

Second system of musical notation. Treble clef. Bass clef with a dotted line and an 8-measure repeat sign below it. Includes a *rit.* marking and a fermata symbol.

D.C. tutto poi

Third system of musical notation. Treble clef. Bass clef with a dotted line and an 8-measure repeat sign below it. Includes dynamic markings *mf*, *f*, *p*, and *rit.*

Fourth system of musical notation. Treble clef. Bass clef with a dotted line and an 8-measure repeat sign below it. Includes a *cresc.* marking.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Bass clef with a dotted line and an 8-measure repeat sign below it. Includes a *ff* marking.

Claudio Santoro

Prelúdio nº3

para piano

1ª Série

Ed. Pablo V. Marquine

Prelúdio 3

Claudio Santoro

Lento

The musical score for "Prelúdio 3" by Claudio Santoro is written for piano in 3/4 time. It begins with a tempo marking of "Lento". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. The second system features a *p* dynamic marking. The third system includes a *cresc.* instruction. The piece concludes with a final chord in the right hand.

24

30

cresc.

34

p cresc. poco

p

38

Claudio Santoro

Paulistanas – n°2 & n°5

para piano

Ed. Pablo V. Marquine

Paulistanas n°2

2

The musical score for "Paulistanas n°2" is presented in four systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/8. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a section marked with a double bar line and a stylized 'S' symbol. The second system continues the piece with a consistent accompaniment. The third system features a forte (*f*) dynamic and includes a section marked with a double bar line and a stylized 'S' symbol, as well as an 8va instruction. The fourth system concludes with a first ending marked with a double bar line and a circled '1'.

First system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Dynamic markings *mf* and *f* are present.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The upper staff shows a melodic line with some rests. The lower staff features a bass line with sustained chords and eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Third system of musical notation, introducing a treble clef for the upper staff. A second ending bracket labeled "2." spans the first two measures. The upper staff contains a complex melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff continues with a bass line of sustained chords and eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with the treble clef. The upper staff features intricate sixteenth-note passages. The lower staff maintains the bass line with sustained chords and eighth-note accompaniment.

4

ff

rall. e dim.

ppp

Lento

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

f rit.

Second system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *rit.* (ritardando) are present. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The system concludes with a double bar line and the word 'Ped.' (pedal) written below the bass staff.

(8)

8va
apressando pouco a pouco

Dal al

apressando poco

Paulistanas n°5

Poco lento (Entoado)

The musical score is written for piano and bass. It begins in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Poco lento (Entoado)". The first system includes dynamics *mf* and *poco*. The second system includes *poco* and *p*. The third system features a *rit.* marking. The fourth system shows time signature changes to 3/4, 2/4, and 3/4. The score concludes with a double bar line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* (forte), *rall.* (ritardando), and *mp* (mezzo-piano). The time signature changes from common time (C) to 2/4.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a more active accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then back to 2/4.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then back to 2/4.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *rit.* (ritardando), and *ppp* (pianissimo). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then back to 2/4. The system ends with a double bar line.

Claudio Santoro

Batucada

para piano

Ed. Pablo V. Marquine

Batucada

No morro das duas bicas

Claudio Santoro
26 de Junho de 1948

Allegro

Piano

Rec.

The first system of the score is for the piano. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, grouped by a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, also grouped by a slur. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first staff. The word 'Rec.' is written below the second staff, indicating a repeat sign.

4

Pno.

The second system of the score is for the piano. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with an accent (>). The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, grouped by a slur. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The measure number '4' is written above the first staff.

8

Pno.

The third system of the score is for the piano. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with an accent (>). The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, grouped by a slur. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The measure number '8' is written above the first staff.

12

Pno.

The fourth system of the score is for the piano. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with an accent (>). The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, grouped by a slur. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The measure number '12' is written above the first staff.

2

16

cresc. poco a poco

Pno.

20

cresc.

24

ff rit.

ff rit.

a tempo

Lento

p cantabile e dolentemente

28

rit.

Tempo I

f

32

Pno.

36 (♩ = ♩)

Pno.

40

Pno.

44

Pno.

4

Lento e dolentemente

Pno.

47

ff

p

p

rit.

ppp

51

Ped.

Tempo I

Ped.

55

Pno.

58 **cresc. molto** **Meno**

Pno.

61 **Lento**

Pno.

65 **Tempo I**

Pno.

Claudio Santoro

Sonata n°3

para piano

Movimento II

Movimento III

Edition Savart

II

Adagio (Expressivo) (J.)

ppp poco

cresc. poco p

Solo mf

f mp

BR - 2404

This page of musical notation consists of six systems of piano music. The first system begins with a dynamic marking of *p* and includes a *poco* marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *mf* dynamic marking. The fourth system includes a *poco* marking and a *f* dynamic marking. The fifth system is marked *Poco Meno* and includes *mp* and *pp* dynamic markings. The sixth system concludes the page with complex chordal textures and melodic lines. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings throughout.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with a trill and a triplet. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *mp* and a crescendo hairpin.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked with *ten.* (tension). The left hand has a more active bass line. Dynamics include *pp* and a *rit.* (ritardando) marking.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *rit.* marking. The left hand features a complex bass line with some *X* markings, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a long note. The left hand has a bass line with a long note. Dynamics include a crescendo hairpin.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a long note. The left hand has a bass line with a long note. Dynamics include a crescendo hairpin.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp*. The right hand has a melodic line with a long note. The left hand has a bass line with a long note. The system ends with a *f. con anima* marking and a *rit.* marking.

III

Moderato (♩ =)

pp *cresc. - -*

poco - - a - - poco - -

sempre - - cresc. - -

mf cresc. - - sempre - - cresc. - -

f cresc. - - sempre - - cresc. - -

BR - 2404

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The key signature has two flats.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It continues the complex rhythmic patterns from the first system. A large slur is present over the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. A *cresc.* marking is visible in the first measure of the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'v' (accent). The piece features a complex texture with multiple voices in both hands, including some passages with sixteenth-note patterns and sustained chords.

Musical score for piano, measures 18-21. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and performance instructions.

Measure 18: *mp*

Measure 19: *pp*

Measure 20: *Rit.* *ppp*

Measure 21: *Meno*

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The dynamics range from *ppp* to *mp*. The tempo is marked *Rit.* (Ritardando) in measure 20.

Tempo I

ppp

cresc. - - - *po co*

mf

sempre - - - *cresc.*

The musical score consists of five systems of notation. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The tempo is marked *Tempo I* and the dynamic is *ppp*. The second system continues the accompaniment with a *cresc.* marking and a *po co* (poco) dynamic. The third system shows a more complex accompaniment with a *po co* marking. The fourth system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment, marked *mf* and *sempre* with a *cresc.* marking. The fifth system continues the accompaniment.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring various rhythmic values, dynamic markings, and articulation symbols. The first system includes a *ff* marking. The second system features a *cres. molto* instruction. The third system contains several triplet markings. The fourth system concludes with a *pp* marking. The score is oriented vertically on the page.

pp 3/4

8^a
M.D.
M.E.

affrettando... fino al vivo

Ped.

Vivo

fff

8^a

simile

simile

8^a *simile* 8^a

BR - 2404

This page of a musical score contains six systems of music, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The publisher's code "RR - 2404" is printed at the bottom center of the page.

dim.

poco a poco

pp
dim. e sempre a tempo (non rit.)

ppp pppp

fff
Con Ped. cresc. sempre sino al fine

fff

Claudio Santoro

Sonata n^o4

para piano

Movimento I

Ed. Pablo V. Marquine

Sonata n° 4

Fantasia

para piano solo

I

Allegro deciso ♩ = 120

Claudio Santoro

poco meno ♩ =

17

> *mf* >

23

ten.

f

< *f* <

28

poco

< *poco* <

33

pp

ten.

poco

< *pp* <

< *poco* <

38

pp

poco

43

rall.

47 **Tempo I**

f

52

mf cresc. ----- *ff*

Meno *8^{va}*

55

ff

Meno *ff*

59 (8)

precipitado

precipitado

63

Meno

sostenuto

Meno

8^{va}

67

71

pp

76 ^{8va-1}

ff

ff

80

ff

85

f

dim. rall. ppp

ff

Meno

89

pp *p*

cresc. -- poco -- molto f

95 *(poco rit.)* 8^{va} 7

100 *p dim.* **Tempo I**

107

111 *a tempo*

114 *Poco meno*

8 **Tempo I**

118

122

128 **Tempo I**

132

136 **Più lento**

141 *Tempo I*

145

149 *poco meno*

p sub.

153

f

p

158

f

162

10

166

8^{va}

This system contains measures 166, 167, and 168. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 166 has a dynamic marking of *pp*. Measure 167 includes a trill in the right hand. Measure 168 has a dynamic marking of *ff*. An 8^{va} marking is present in the bass clef of measure 166.

169

Poco meno

pp *poco*

cresc. *ff*

This system contains measures 169, 170, 171, 172, and 173. Measure 169 has a dynamic marking of *pp*. Measure 170 includes a trill in the right hand. Measure 171 has a dynamic marking of *ff*. Measure 172 has a dynamic marking of *poco*. Measure 173 has a dynamic marking of *pp*. A *cresc.* marking is in the bass clef of measure 169, and a *ff* marking is in the bass clef of measure 171. A *poco* marking is in the treble clef of measure 172.

174

pp sempre

8^{va}

This system contains measures 174, 175, 176, 177, and 178. Measure 174 has a dynamic marking of *pp sempre*. Measure 175 has a dynamic marking of *pp*. Measure 176 has a dynamic marking of *pp*. Measure 177 has a dynamic marking of *pp*. Measure 178 has a dynamic marking of *pp*. An 8^{va} marking is in the bass clef of measure 176.

179

pp *rall.* *a tempo* *fff*

cresc. *molto*

This system contains measures 179, 180, 181, and 182. Measure 179 has a dynamic marking of *pp*. Measure 180 has a dynamic marking of *rall.*. Measure 181 has a dynamic marking of *a tempo*. Measure 182 has a dynamic marking of *fff*. A *cresc.* marking is in the bass clef of measure 180, and a *molto* marking is in the bass clef of measure 181. A 5-measure rest is in the bass clef of measure 182.

183

ffff *p* *p*

This system contains measures 183, 184, 185, 186, and 187. Measure 183 has a dynamic marking of *ffff*. Measure 184 has a dynamic marking of *p*. Measure 185 has a dynamic marking of *p*. Measure 186 has a dynamic marking of *p*. Measure 187 has a dynamic marking of *p*. The system ends with a double bar line.

189

Musical score for measures 189-193. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 189 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

194

Musical score for measures 194-197. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a steady eighth-note accompaniment. The dynamics are consistent with the previous section.

198

Musical score for measures 198-201. This section introduces triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both the right and left hands, adding a rhythmic complexity to the texture.

202

Musical score for measures 202-205. The triplet markings continue throughout this section, maintaining the rhythmic intensity of the previous measures.

206

Musical score for measures 206-211. Measure 206 is marked with an 8va (octave up) instruction. The dynamic shifts to *ff* (fortissimo) in the right hand and *p* (piano) in the left hand. A *Meno* (diminuendo) marking is present, indicating a gradual decrease in volume. The right hand features a melodic line with triplet markings, while the left hand has a more static accompaniment.

212

Musical score for measures 212-215. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a moving bass line. The dynamics remain consistent with the previous section.

12

216

Musical score for measures 216-219. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 216 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over measures 216-217, followed by a quarter note in measure 218 and a half note in measure 219. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. There are fermatas under measures 218 and 219.

220

Musical score for measures 220-223. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 220 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over measures 220-221, followed by a quarter note in measure 222 and a half note in measure 223. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. There are fermatas under measures 222 and 223. The dynamic marking *p* is present in measures 222 and 223.

224

Musical score for measures 224-227. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 224 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over measures 224-225, followed by a quarter note in measure 226 and a half note in measure 227. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. There are fermatas under measures 226 and 227. The dynamic marking *cresc.* is present in measure 224, and *--- poco a poco* is present in measure 225.

228

Musical score for measures 228-230. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 228 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over measures 228-229, followed by a quarter note in measure 230. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. There are fermatas under measures 229 and 230.

231

Musical score for measures 231-234. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 231 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over measures 231-232, followed by a quarter note in measure 233 and a half note in measure 234. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. There are fermatas under measures 233 and 234.

233

13

Musical score for measures 233-235. The piece is in 2/4 time and B-flat major. Measure 233 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs. Measure 234 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 235 concludes the section with a final chord.

236

Musical score for measures 236-238. Measure 236 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a complex melodic line with slurs and ties, and an *8va* (octave) marking above it. The left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 237 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 238 concludes the section with a fortissimo (*fff*) dynamic. The score includes a repeat sign at the end of measure 238.

Claudio Santoro

Prelúdio nº3

para piano

2ª Série, 1º Caderno

Edition Savart

Prelúdio nº3

3

Segunda Série, Segundo Caderno

Lento Expressivo

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *p*.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a few chords in the right hand.

The third system shows a change in the right hand's melody, including a sharp sign (F#) in the key signature. It features a triplet of eighth notes and dynamics of *f* and *p*.

The fourth system includes a *poc* (ritardando) marking in the right hand and a *dim.* marking in the left hand. The piece is gradually slowing down.

The fifth system is the final system on the page, ending with a double bar line. It features a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line in the left hand.