



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO ARTES - IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

***Dansas Brasileiras n. 1* para piano de Cláudio Santoro: análise dos aspectos estético-composicionais e sua relação com o nacionalismo na música brasileira da primeira metade do século XX**

Por
Herbert Rodrigues Mendonça

Uberlândia, agosto de 2017.

HERBERT RODRIGUES MENDONÇA

***Dansas Brasileiras n. 1* para piano de Cláudio Santoro: análise dos aspectos estético-composicionais e sua relação com o nacionalismo na música brasileira da primeira metade do século XX**

Monografia apresentada em cumprimento da avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3 e TCC, Curso de Graduação em Música – Licenciatura, sob a orientação da Profa. Dra. Flávia Pereira Botelho.

Uberlândia, agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a existência do viver que me foi agraciada por Deus, na qual todos os dias me é permitido construir, vivenciar e reinventar minha história, além de aprender coisas novas sobre o mundo e sobre as pessoas nele viventes.

Agradeço a meus pais por todo o apoio à minha existência, projetos e empreendimentos por mais díspares que possam parecer. Agradeço pela compreensão e por acreditar nas minhas lutas para conquistar meus objetivos.

Agradeço muito a Flávia Pereira Botelho, orientadora desta pesquisa e minha professora de piano, cujo apoio e experiência de pesquisa em música brasileira foi de fundamental importância para a realização deste trabalho.

Agradeço a professora Maria Cristina Lemes de Souza Costa e ao professor Celso Luiz de Araújo Cintra que gentilmente dispuseram-se a integrar a banca de avaliação desta monografia. Agradeço também a professora Viviane Terezinha Mion Bodaczny Taliberti, que integrou a banca de defesa do projeto, e realizou apontamentos que foram de grande importância para a escrita deste relatório.

Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia e ao Curso de Música como um todo, pois foi graças aos conhecimentos adquiridos com seus professores por meio das aulas, trabalhos, projetos e pesquisas que pude conceber a escrita dessa monografia.

À minha mãe e meu pai, demais
familiares, amigos, professores, colegas
de curso e a todos que buscam entender
algo em sua totalidade.

“Ideias são mais fortes que preconceitos”
(Hans Joachim Koellreutter)

RESUMO

O presente trabalho busca identificar na obra *Dansas Brasileiras n. 1 para piano* de Cláudio Santoro características do nacionalismo modernista e seus desdobramentos dentro da música brasileira da primeira metade do século XX. Para isso foi realizada, num primeiro momento, uma revisão bibliográfica acerca dos movimentos estéticos em que o compositor atuou (antes e durante o período de composição), que possuem correspondência com a obra. Num segundo momento, foi realizada uma análise da obra *Dansas Brasileiras n.º1*, que identificou, a partir das características levantadas na revisão bibliográfica, as associações pertinentes entre a obra e as características estético-composicionais dos movimentos nacionalistas modernista e real socialista.

Palavras-chave: Música brasileira do século XX; nacionalismo modernista e real socialismo; Cláudio Santoro; *Dansas Brasileiras n. 1 para piano*.

Sumário

1 Introdução	08
2 Revisão Bibliográfica.....	13
2.1 O nacionalismo na música brasileira.....	13
2.2 O Movimento Modernista, Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna.....	13
2.3 Villa-Lobos e o modernismo/nacionalismo.....	16
2.4 Mário de Andrade e o desenvolvimento do nacionalismo	18
2.5 Características estético-composicionais do nacionalismo modernista no Brasil ..	21
2.6 Música Viva e H. J. Koellreutter.....	23
2.7 Nacionalismo modernista e Real Socialismo no Brasil.....	27
2.8 Santoro, biografia e fases.....	28
3 <i>Dansas Brasileiras n. 1</i> para piano – análise da obra.....	34
3.1 O título da obra, sua relação com as correntes estéticas vigentes e a referência a elementos folclóricos e/ou populares.....	35
3.2 <i>Dansas Brasileiras n. 1 (Allegro)</i> Forma ABA.....	41
3.2.1 Seção A.....	45
3.2.2 Seção B.....	53
3.2.3 Repetição da Seção A e CODA.....	62
4 Conclusão.....	64
Referências	68
Anexo (Partitura de <i>Dansas Brasileiras n.º 1</i>).....	70

1. Introdução

No Brasil, grande parte de nossa cultura musical adveio de outras nações, tal como muitas de nossas características musicais. Na tradição ocidental, o piano passa a ser um instrumento musical de grande relevância, principalmente a partir do período denominado como Clássico. A partir desse período até os dias atuais o repertório para piano se desenvolveu de forma muito representativa dentro da história da música ocidental. No Brasil o surgimento de um repertório para piano desenvolve-se principalmente a partir do século XIX.

Pela sua peculiaridade de colônia, o Brasil não despontou como um grande produtor musical e sim como um receptor. No século XX essa característica torna-se ponto nevrálgico de diversas discussões de cunho estético. Isso se deve, dentre outras coisas, à valorização do bem cultural europeu, das suas formas de produção, em detrimento à realizada na colônia. A Europa nos séculos XVIII e XIX viu a ascensão e a consolidação de um novo instrumento musical, o piano, o qual teve composições dos mais importantes compositores daquele continente a ele dedicadas. O Brasil, tendo a Europa por modelo, também importou esse gosto pelo piano e, por conseguinte, pelo seu repertório. Tal gosto se acentua ainda mais no Brasil republicano quando as elites passaram a cultivar o gosto pela música instrumental (CASTAGNA, 2003, p. 1).

O repertório brasileiro para piano, apesar de escrito por compositores brasileiros, não fugia a essa tradição de reportar-se exclusivamente aos moldes europeus.

Timidamente no final do século XIX e de forma mais intensa na primeira metade do século XX, houve no Brasil uma significativa discussão em todos os campos das artes. Essa discussão orientou uma nova concepção de orientação estética, agora não voltada aos modelos europeus, mas sim voltada aos nossos costumes culturais. Rediscutiu-se inclusive as tradições populares, antes muito mal vistas por causa do elemento cultural advindo dos povos indígenas e mormente dos povos negros.

Como resultado dessas discussões, realizadas principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 e posteriormente, a música brasileira e o seu repertório para piano muito se desenvolveram no século XX. Isso se deu principalmente em decorrência do nacionalismo vinculado ao modernismo como caminho estético. Tendo Villa-Lobos (1887-1959) como principal compositor, destacam-se também: Lorenzo Fernandes (1887-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Frutuoso Vianna (1896-1976), Camargo Guarnieri (1907-

1993), entre outros, que muito contribuíram para a sedimentação da música para piano no Brasil.

As *Dansas Brasileiras n. 1* para piano, do compositor Cláudio Santoro (1919- 1989), concebida no ano de 1951, reflete um período de intensa discussão sobre os rumos estéticos que passaram a orientar a produção musical erudita brasileira. O Brasil já teria visto o nascimento e a difusão da estética nacionalista modernista, as ideias de vanguarda do Grupo Música Viva e passava pelo período de conflitos gerados pela *Carta Aberta*¹, publicada por Camargo Guarnieri, que alimentou discussões entre a tradição nacionalista e os vanguardistas.

O presente trabalho propõe-se a analisar e identificar as características estéticas e composicionais na obra *Dansas Brasileiras n. 1* a partir das especificidades das correntes estéticas em voga no período de sua composição em torno do conceito de nacionalismo, as quais influenciaram o compositor Cláudio Santoro. Dessa forma, esta pesquisa permitirá estabelecer relações posteriores com uma forma de execução coerente e próxima do pensamento do compositor.

Neste trabalho foram formuladas as seguintes perguntas de pesquisa a partir do objeto pesquisado:

- Quais as características estético-composicionais na obra *Dansas Brasileiras n. 1* para piano solo do compositor Cláudio Santoro de 1951? Dada sua trajetória como compositor (fases e influências) é possível vincular a obra, a partir da sugestão de seu título, a algum movimento estético? Seria à estética nacionalista? Em que medida?

A partir das perguntas de pesquisa foi estabelecido o seguinte objetivo geral:

- Identificar as características estético-composicionais em *Dansas Brasileiras n. 1* para piano solo de Cláudio Santoro.

Como desdobramento do objetivo geral, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

- Contextualizar historicamente o período no qual foi composta a obra *Dansas Brasileiras n. 1*;
- Estabelecer um vínculo entre a obra e as correntes estéticas existentes no Brasil no início da segunda metade do século XX, principalmente a estética nacionalista e seus desdobramentos;

¹ A defesa dessa arte brasileira autêntica foi tomada aliás com firmeza por Guarnieiri, em 1950, quando publicou a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. Revoltava-se o compositor paulista contra a voga do atonalismo entre os jovens compositores, muitos deles influenciados por Koellreutter. (MARIZ 2005, p. 248).

- Apontar as características intrínsecas dessa peça com as correntes estéticas do período, principalmente as que influenciaram diretamente o compositor Cláudio Santoro;
- Situar a obra nas fases composicionais do compositor Cláudio Santoro;
- Abordar, a partir dos objetivos anteriores e por meio da análise musical, as principais características estético-composicionais na obra.

A escolha do tema se deu em razão de uma afinidade pessoal com as linguagens estéticas de obras brasileiras compostas no século XX. A interpretação dessas obras, bem como a compreensão do repertório em si, necessita de uma contextualização histórica das correntes estéticas vigentes e seus princípios. Além disso, a obra em questão faz parte do nosso programa de formatura no Curso de Licenciatura em Música – Habilitação em Piano. A análise de uma obra por meio de suas características estético-composicionais permitirá uma compreensão mais profunda da interpretação da obra e poderá ser utilizada como parâmetro de pesquisa a outros intérpretes. Num primeiro momento, a intenção foi de realizar a análise das duas partes da obra. Contudo, devido à extensão do trabalho e da necessidade de um maior aprofundamento na análise, optamos por analisar somente a *Dansas Brasileiras n. 1*.

Os autores que serviram como referencial teórico principal a esta pesquisa foram os seguintes: José Maria Neves, no livro *Música Contemporânea Brasileira* (2008), no que diz respeito à história da música brasileira na primeira metade do século XX; as características estético-composicionais do nacionalismo musical e do real socialismo no Brasil e a biografia do compositor Cláudio Santoro.

Sérgio Nogueira Mendes e sua tese de doutorado (2009) intitulada *O percurso estilístico de Claudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final* e Alice Martins Belém Vieira e sua tese de doutorado (2013) intitulada *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*, para tratar da biografia e fases estéticas do compositor Cláudio Santoro.

Salomea Gandelman e seu livro *Compositores brasileiros - Obras para piano (1950-1988)* publicado em 1997 e Mendes (2009), a respeito das obras de Cláudio Santoro após 1950. Além da edição de 1962 do livro *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, que sintetizou, promoveu e divulgou a nova estética nacionalista na primeira metade no século XX no Brasil, tornando-se um paradigma para os compositores brasileiros.

Também será utilizado como referencial teórico o artigo de Maria Lúcia Pascoal, *A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional*

(2005), sobre a definição de textura, um elemento importante para a construção da linguagem composicional na obra em questão.

Outros autores serão utilizados como referencial secundário: Bruno Kiefer, com o livro *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (1986), que trata das características da música de Villa-Lobos antes da Semana de Arte Moderna, além de destacar importantes características do movimento modernista e do nacionalismo. Elizabeth Travassos, com a obra *Modernismo e música brasileira* (2000), que faz uma análise do que foi o movimento modernista e sua transformação no nacionalismo. Todos os autores foram abordados na revisão bibliográfica deste trabalho.

No que diz respeito à metodologia, neste trabalho foram utilizadas a pesquisa bibliográfica e a pesquisa descritiva. Conforme Pedro Alcino Bervian; Amado Luiz Cervo e Roberto da Silva no livro *Metodologia Científica* (2007, p. 60): a pesquisa bibliográfica busca elucidar um “problema a partir das referências teóricas publicadas em artigos, livros, dissertações e teses”. Também “busca conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado sobre determinado assunto, tema ou problema”.

Já a pesquisa descritiva, tem como principais ações a observação, o registro, análise e correlação de fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. “Procura descobrir, com a maior precisão a frequência com que um fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e suas características” (BERVIAN, CERVO e SILVA, 2007, p. 61).

Tal como a pesquisa bibliográfica, a adoção da pesquisa descritiva também pode implicar na “adoção simultânea e consecutiva de variadas técnicas em uma mesma pesquisa”. De acordo com Augusto Nivaldo Silva Triviños em seu livro intitulado *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação* (1987, p. 110), “os estudos descritivos exigem do pesquisador uma série de informações sobre o que se deseja pesquisar” e tem por objetivo “descrever ‘com exatidão’ os fatos e fenômenos de uma determinada realidade”.

Dentre as formas que a pesquisa descritiva pode assumir, o presente trabalho apresentar-se-á como um *estudo descritivo*, que segundo Bervian, Cervo e Silva (2007, p. 62) estuda e descreve as características ou propriedades de determinado fato, visando dentre outras coisas identificar “formas, estruturas, funções e conteúdos”.

O procedimento técnico sobre o qual a pesquisa realizou-se foi a análise musical, que, conforme Vanda Lima Bellard Freire e André Cavazotti (2007, p. 35) “abrange procedimentos de observação e comparação, podendo estar acoplada a pesquisas experimentais ou outras”.

“Análise musical, em si, não constitui objetivo de pesquisa, mas é um meio precioso para responder a diversas questões de pesquisa devendo, portanto, a abordagem de análise escolhida ser coerente com as questões de pesquisa formuladas” (FREIRE e CAVAZOTTI, 2007, p. 35).

A análise da partitura ocorreu dentro da vertente objetiva, que, segundo Freire e Cavazotti (2007, p. 36) revela dados objetivos contidos na partitura, buscando caracterizar o pensamento do compositor, pressupondo revelar elementos das correntes estéticas que caracterizam a música, tendo por fim orientar uma interpretação mais próxima do compositor.

Inicialmente, houve uma reconstituição e caracterização, através de revisão bibliográfica do processo histórico que levou os compositores brasileiros a aderirem à estética nacionalista e seus desdobramentos.

Num segundo momento, realizou-se um estudo dos pressupostos fundamentais das correntes estéticas posteriores e concorrentes ao nacionalismo, nas quais o compositor Cláudio Santoro se engajou, para, a partir delas, compreender em qual ou quais linguagens estéticas a obra *Dansas Brasileiras n. 1* apresenta-se mais marcadamente influenciada.

Num terceiro momento foi realizada a análise estético-composicional da obra, seguida das conclusões do trabalho.

O presente trabalho está organizado em quatro capítulos, sendo o primeiro uma introdução que objetiva explicar o propósito da pesquisa. O segundo capítulo busca explicar, por meio de uma revisão bibliográfica os fatos históricos que levaram a adoção de determinadas correntes estéticas e a significação de suas características naquele contexto. O terceiro capítulo refere-se à análise que busca encontrar tais características e fatos teóricos presentes na revisão bibliográfica, aplicados à composição. No quarto capítulo está redigida a conclusão, na qual se buscou a respostas para os questionamentos do trabalho, bem como explicitar a importância do trabalho para o próprio pesquisador enquanto estudante, para a pesquisa em música e para a execução da obra ao piano (práticas interpretativas).

2. Revisão bibliográfica

Cláudio Santoro (1919-1989) inicia sua carreira de compositor em meados do Século XX. O Brasil assistia à consolidação do nacionalismo na música brasileira, bem como o surgimento do Grupo Música Viva, movimento de vanguarda que logo criou um sentido de oposição a essa estética dominante. Para entendermos a trajetória de Santoro, suas escolhas estéticas e o contexto no qual foi composta a obra *Dansas Brasileiras n. 1*, é necessário revisarmos esses movimentos.

2.1. O nacionalismo na música brasileira

O nacionalismo foi um movimento cultural com maior enfoque no campo das manifestações artísticas. Visava, segundo Neves (2008, p. 23), expressar as linguagens caracteristicamente nacionais de um povo nas artes. A música nacionalista, embora quisesse ser atual, moderna e utilizar linguagem “nossa”, buscava ao mesmo tempo alicerçar-se em estruturas, formas, harmonias e desenvolvimento temático, nos moldes de construção musical europeu.

Sobre este assunto, Travassos (2000, p. 7) afirma que a música brasileira possui uma tensão entre duas linhas de força: “alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio X dicotomia entre erudito e popular”.

Essas relações alimentaram a consciência dos artistas, críticos e ouvintes e passaram a vir mais à tona no fim do século XIX. Notadamente a discussão proposta por Nepomuceno na reforma da música brasileira: canto em português, temáticas nacionais, a criação da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional entre outros.

Ainda segunda a autora, o nacionalismo, aliado ao modernismo, tentou resolver essas duas tensões ao mesmo tempo: repensando a cultura brasileira em sua particularidade e em relação a outras culturas (europeias), ao mesmo tempo em que artistas oriundos das elites e burguesias procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo.

2.2. O Movimento Modernista, Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna

Nas palavras de Travassos (2000, p. 16), “o modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões - e as culturas populares”.

Assim, este movimento, foi um conjugado de ações e discussões sobre o caminho das artes no Brasil, sacudindo a fronteira entre a arte que é considerada erudita e àquela considerada popular. Juntaram-se a isso as “transformações dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala” (TRAVASSOS, 2000, p.16).

Segundo a autora, essas fronteiras não foram abolidas. Exemplo disso é a atuação dos pseudônimos protegendo a identidade verdadeira dos compositores concertistas, quando estes, por motivos outros, compunham música popular (TRAVASSOS, 2000 p. 17).

O desenrolar dos dois primeiros decênios do século XX prepararam lentamente a grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922, que abalou culturalmente São Paulo e aos poucos o país (NEVES, 2008 p. 47).

Este movimento buscou conjugar e modernizar todas as linguagens artísticas. Atacou as velhas estruturas e afiliações, tendo por modelo as linguagens vanguardistas europeias nas mais diferentes artes e teve importantes artistas envolvidos: o escritor Oswald de Andrade (futurismo), a pintora Anita Malfati, o escultor Victor Brecheret e o também escritor Mário de Andrade.

Kiefer (1981, p. 79-80) relata que um dos ideais do movimento fora abandonar os princípios e técnicas consagradas, alargando as formas de representação e criação artísticas e a apropriação das novas estéticas oriundas da Europa. Nas letras e nas artes como um todo, a “luta dirigiu-se contra o Parnasianismo, o Romantismo, o Realismo/Naturalismo, o Regionalismo. Enfim, todos aqueles **ismos** que teimavam em afirmar o passado, ignorando o presente e as perspectivas do futuro” (KIEFER, 1981, p. 79).

Ao citar Mário Pedrosa no texto *Da Importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna*, Kiefer (1981, p. 79) elenca três princípios fundamentais do movimento, que são: 1) direito permanente a pesquisa; 2) atualização da inteligência artística brasileira; 3) e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Neves (2008, p. 51-52) aponta que os partícipes desse movimento pretendiam apenas defender a liberdade de expressão e a modernização das linguagens artísticas, sem, com isso, jurar fidelidade à estética vanguardista europeia. Daí a adoção de futurismo mais como um nome provocativo do que fidelidade a essa estética. O futurismo era concebido como qualquer forma de reformulação das linguagens artísticas e da recusa do academicismo e tradicionalismo, bem como o fim do uso de estruturas românticas.

De um lado, como relata Neves (2008, p. 53-54), os modernistas se rebelavam contra o nacionalismo romântico dominante da literatura, que se contentava com a música de Carlos Gomes e o ideário indianista/nativista, tomados como símbolo do povo brasileiro. Já de outro,

afirmavam a necessidade de se buscar os verdadeiros símbolos de brasilidade, de construir uma obra que refletia a terra, o povo brasileiro.

Logo, o Movimento Modernista deu ênfase ao nacionalismo. Nas palavras do autor, tornou-se o maior sustentáculo dessa corrente estética, guardando, todavia, a renovação material e formal na qual se deseja chegar e compreender o caráter do povo brasileiro (primitivismo, autenticidade).

O grupo modernista, segundo Neves (2008, p. 56), encabeçou uma “bandeira” até a capital do país na época (Rio de Janeiro) com o objetivo de elaborar a Semana de Arte Moderna². Buscou congrega artistas com os mesmos ideais do grupo, inclusive estabelecendo contato com o primeiro músico cujo grupo manifestara interesse, Heitor Villa-Lobos. Assim como Anita Malfatti na pintura, Villa-Lobos, na música, despertava na crítica conservadora diversas reações. O mesmo não compunha de maneira tradicional, tornando-se a amostra de atualização estética que os modernistas queriam.

A Semana de Arte Moderna realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo representa para a história cultural do Brasil o evento que inaugura simbolicamente o modernismo (TRAVASSOS, 2000, p. 17).

Organizada por um grupo de intelectuais e artistas paulistas e cariocas, contou com o apoio de Paulo Prado, rico fazendeiro e comerciante de café que atuava como mecenas em São Paulo, e com a disposição do escritor e acadêmico Graça Aranha, recém-chegado da Europa, para assumir a liderança do grupo (TRAVASSOS, 2000, p. 17).

Ainda segundo a autora, estudos afirmam que o modernismo inaugurado em 1922 se situou entre os anos de 1922 e 1945 e pode ser entendido em duas grandes fases:

- A PRIMEIRA, marcada pela atualização estética e na luta contra o “passadismo” (representado pelo romantismo, parnasianismo, sentimentalismo). “Essa fase se caracteriza pela atitude combativa, demolidora que se compraz com a rejeição crítica do público” (TRAVASSOS, 2000, p. 21).

² Bruno Kiefer (1981) realizou pesquisas no Rio de Janeiro, então capital da nação, em programas de recitais, jornais e revistas compreendidas entre 1900 e 1922. Nelas, o autor investigou os compositores mais executados no campo de recitais e concertos no período. O primeiro era Saint-Saens, seguido de Debussy, continuando a lista, Wagner, Puccini, Leoncavallo, Mascagni. César Franck, Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier e Ravel se impunham mais como um grupo do que como individuais. Nessa pesquisa, Kiefer constatou que depois da Itália, a França se impunha como “nação cultural” para os artistas em geral e para os que possuíam dinheiro (*belle époque*). Na análise, o autor afirma que já nessa influência francesa, o Rio já estava dividido, e não unicamente encastelado no conservadorismo. Os alemães posteriores a Wagner apareceram escassamente, a exceção Strauss e Mahler. No campo da Ópera, dominaram, Wagner e Massenet, nos balés, Debussy (KIEFER 1981, p. 16-17).

- A SEGUNDA enfatizou “a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando mudança de tom que fará com que mais tarde se fale de modernismo nacionalista” (TRAVASSOS, 2000, p. 21).

O evento teve como objetivo os festejos do Centenário da Independência. “A Semana é marco também na historiografia da música, principalmente pela projeção que deu a Heitor Villa-Lobos e pelo impacto que teve em sua carreira” (TRAVASSOS, 2000, p. 19). Villa-Lobos passou então a ser o grande representante desse movimento na música brasileira.

2.3. Villa-Lobos e o modernismo/nacionalismo

Villa-Lobos foi o grande representante da estética nacionalista nascida a partir da Semana de arte Moderna de 1922 (nacionalismo modernista). Abordando a biografia do compositor, Kiefer (1991, p. 17-18) ressalta a forte ligação da música inicial de Villa-Lobos com o ambiente sonoro importado vigente no Rio de Janeiro, no período que antecede a Semana de 1922.

O autor levanta as principais influências ‘europeias’ sofridas por Villa-Lobos: seu pai, com quem aprendeu música em casa; compositores como Bach, Haydn, Mozart, bem como o contato com o impressionismo por meio de Darius Milhaud, grande nome da música do século XX. Também deve ser considerada a participação como músico em orquestras do Rio de Janeiro.

Para o autor, Villa-Lobos não deixa de representar o seu tempo. Kiefer (1981, p. 34) descreve suas obras anteriores à Semana de 1922: sua música é profunda e longamente influenciada pela música francesa, seja a vertente pós-romântica (desde meados de 1900), seja impressionista (a partir de 1913), sendo essa influência algo muito forte, pois a cultura brasileira orbitava em torno da francesa. O autor completa:

[...] mesmo compondo em estilos importados, exercitava-se na conquista do domínio sobre matéria e forma. Além disto, sua vinculação à música francesa, especialmente à de Debussy, ajudou-o a libertar-se do velho sistema tonal e, paradoxalmente, da própria França (KIEFER, 1981, p. 42).

Em certo sentido, ele modernizou a composição musical entre nós. A música de Villa-Lobos é tonal com uma dosagem maior ou menor de liberdade, aspectos modais como alternativa ao sistema tonal. Soma-se ainda a inclusão de elementos da música popular carioca (choros) em peças curtas (KIEFER, 1981, p. 43).

A partir de 1917, Villa-Lobos passa a empregar processos composicionais que mais tarde serão elementos identificadores do compositor: *ostinati*; longas notas pedais (geralmente acordes pedais); invenção contínua, substituta ao desenvolvimento temático, ou invenção mais desenvolvimento temático; atonalismo mais ou menos apreciado (KIEFER, 1981, p. 47).

Na Semana de Arte Moderna, contudo, as obras de Villa-Lobos selecionadas como modernas estavam próximas do *Impressionismo*³, veemente combatido pelos modernistas parisienses. Essas obras não agrediam diretamente a tradição e nem foram ouvidas com hostis manifestações (TRAVASSOS 2000, p. 23).

O compositor teve espaço privilegiado nos programas da Semana como único compositor brasileiro, pois possuía o “perfil moderno” que os organizadores buscavam. Não possuía vínculos com instituições escolares, o que lhe permitia ser original em sua música, rejeitando a cultura acadêmica musical (TRAVASSOS 2000, p. 28-29). Isso vai ao encontro das afirmações de Neves (2008, p. 39) sobre Villa-Lobos.

Enquanto seus antecessores foram influenciados por Grieg, Brahms, a escola russa e o romantismo que lhes são inerentes, Villa-Lobos foi mais influenciado pelas conquistas musicais dos fins do século XIX e início do século XX, sobretudo ao impressionismo que, entretanto, não chega a ser a base de sua linguagem, mas de seus componentes” (NEVES, 2008 p. 39).

Villa-Lobos irrompeu uma linguagem moderna e original com uso de politonalidades, atonalismos, polirritmias e novas combinações instrumentais⁴. Recebeu influências de Debussy a elementos da cultura popular carioca urbana, sem se preocupar com a racionalização de procedimentos artísticos nacionalistas e com a elaboração de uma doutrina. Foi original e moderno com uma intuição brasileira. Conforme aponta Mário de Andrade, sua música é permeada de elementos primitivistas (TRAVASSOS 2000, p. 29-30).

De acordo com Neves (2008), Villa-Lobos utilizou os elementos folclóricos de forma diferente de seus antecessores:

Os elementos de procedência folclórica ou popular, por outro lado, serão tratados de modo mais completo e mais livre, articulando-se como coisa assimilada, e não mais como citação exótica. Mais do que seus predecessores, Villa-Lobos verá o folclore e a tradição popular como um todo, como um amálgama complexo do qual não se pode isolar este ou aquele elemento. Por isso mesmo sua música não se prenderá às características negras ou indígenas, mas procurará refletir um clima sonoro que,

³ Isso mostra que o modernismo na música brasileira chegou com sua força combativa amortecida (TRAVASSOS, 2000 p. 24), além de parecer musicalmente desatualizada às ocorrências dos círculos modernistas de Paris e Viena que romperam com a tonalidade (“atonalismo” e “politonalidade”).

⁴ Para Neves (2008, p. 45), seu estilo fortemente pessoal, a pesquisa e manipulação sonora o levaram coincidentemente à politonalidade e ao atonalismo. Não era seguidor de tendências dominantes, o que o permitiu desvencilhar-se rapidamente da do impressionismo de sua primeira fase.

como já disseram muitos autores, mostra mais a terra do que a raça. Mas, homem na cidade, Villa-Lobos se baseia com mais frequência na temática urbana ou suburbana (NEVES, 2008 p. 40).

Villa-Lobos parte do internacionalismo pós-romântico e impressionista para aproximar-se cada vez mais do espírito nacionalista mais seguro e convicto, apresentando um nacionalismo não mais romantizado e leve, e sim primitivo, rude e violento.

Para Villa-Lobos o primeiro nacionalismo era uma falsificação das características nacionais mantendo-as em estruturas estrangeiras. Assim a assimilação do idioma do folclore de sua terra ao seu permitiu que o compositor se tornasse mais pessoal, deixando de ser repositório do folclore para ser fonte guardiã das características fundamentais da criação popular (NEVES, 2008 p. 43).

[...]. É assim que, partindo do rico folclore de seu país, articulando-o à sua linguagem pessoal, ela mesma fortemente comprometida com o antiacademicismo dos vanguardistas dos primeiros anos do século, Villa-Lobos se exprime como um dos mais audaciosos inovadores da criação musical de então, coincidindo em suas pesquisas – o som antes de tudo – com figuras da dimensão de Varèse, que foi, aliás, grande amigo seu (NEVES, 2008 p. 44).

O autor ainda destaca Villa-Lobos como o mais notável pioneiro na estética moderna e nacional no Brasil, pois, ao contrário de outros, não partiu de ideias pré-concebidas e amplamente divulgadas, mas buscou uma realização sonora própria (NEVES, 2008 p. 45-46).

2.4. Mário de Andrade e o desenvolvimento do nacionalismo

Travassos lembra muito bem que ideias de modernização perpassavam o país desde o início do período republicano, com a orientação referencial obsessivamente europeia. Assim, todo e qualquer elemento de cultura popular, pobre e negra era sinal de atraso e promiscuidade que deveriam ser expulsas, purificadas e apagadas (TRAVASSOS, 2000, p. 34-35).

[...] A modernização concebida por artistas nos anos 20 remodelou a percepção negativa da particularidade brasileira, revendo também um momento anterior da história no qual se manifestara o anseio de libertação do julgo cultural europeu – o romantismo (TRAVASSOS, 2000 p. 35).

Desta forma, a nacionalização musical dos modernistas se alimentava da insatisfação com o preconceito das características musicais. Incorporava rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que “davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão”

(TRAVASSOS 2000, p. 35-36). Exemplo maior disso foram as citações de temas populares na construção musical de compositores do século XIX e XX em formas europeias.

O movimento modernista, cujo marco fora a Semana de Arte Moderna, buscou ressignificar estes elementos, movido principalmente pelo motor da modernização estética. Após a Semana de Arte Moderna, o que direcionou o movimento foi uma preocupação com as coisas nacionais. É neste sentido que Mário de Andrade desponta como o grande pensador do nacionalismo musical no Brasil, sintetizando as ideias do movimento modernista na música.

Mário de Andrade, segundo Neves, sintetizou as ideias do movimento modernista:

[...] direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma consciência criadora nacional pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, e daí banir para sempre os “postilhões” da arte europeia (NEVES, 2008, p. 58).

O desejo de alcançar uma identificação imediatamente brasileira fez da nacionalização um desafio, pois a fronteira que separava exotismo da incorporação profunda da música popular era difícil de traçar (TRAVASSOS, 2000, p. 39). Foi nesse ponto que Mário de Andrade, escritor e estudioso musical, desempenhou um importante papel. Como teórico, ajudaria os músicos ao debruçar-se sobre essa questão: exotismo X nacionalismo.

Em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Andrade (1962), buscando traçar diferenças entre o autêntico nacional e o exótico, formulou uma tese na qual os compositores, objetivando ser genuinamente nacional, deveriam passar por três fases, a saber:

[...] O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele (sic) hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas de Leoncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difícil quanto parece. [...] nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalista, têm de passar por três fases: 1.^a a fase da *tese* nacional; 2.^a a fase do *sentimento* nacional; 3.^a a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem (sic). Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso geito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo (sic), demonstra organização (sic), demonstra carácter (sic), o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois [sic]. (ANDRADE 1962, p. 43)

A racionalização da estética nacionalista defendida principalmente por Mário de Andrade em sua obra *Ensaio sobre a Música Brasileira*⁵ pode ser sintetizada em cinco proposições segundo Travassos (2000, p. 33-34):

⁵ Considerada por Travassos (2000, p. 34) como o “verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista”.

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2000, p. 33-34).

Os ideais de Mário de Andrade, mormente os tratados no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, influenciaram os compositores de tal forma, que não compor seguindo essas premissas equivaleria a não ser considerado compositor. Ou nas palavras do teórico, àquele que não for um gênio e compõe música universal não passa de uma “reverendíssima besta” (NEVES, 2008, p. 70). O compositor naquela época deveria sacrificar seu gênio criador que estaria altamente afetado pela aculturação europeia em prol de uma verdadeira manifestação de uma música culta nacional.

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, 2008, p. 70-71).

O resultado desse processo foi a consagração da estética nacionalista como a única forma legítima de um compositor brasileiro guiar toda a concepção de suas obras musicais.

De acordo com Neves (2008, p. 119) a expressão nacional se fez muito presente nas três primeiras décadas do século XX, respondendo a duas das três fases do que Mário de Andrade definiu. Vários compositores “se lançaram” ao estudo e análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo. Buscaram atingir a própria identidade musical da nacionalidade e a consciência nacional. O compositor familiarizado com o folclore estaria apto a criar nesse espírito (NEVES, 2008, p. 119).

O período conforme expõe o autor (p. 119), é dominado pela forte personalidade de Villa-Lobos e pela orientação direta de Mário de Andrade, que “fundou” uma nova escola nacional. Tal escola conjugou “coerentemente” a postura modernizadora com o emprego universalizado das técnicas composicionais herdadas até o fim do século XIX: tonalidade, estruturas formais da tradição clássica-romântica aceitas sem qualquer discussão e usadas de modo direto nas composições, o que acabava por obrigar frequentes deformações do material folclórico original”.

Outro dado fundamental que o autor chama a atenção (p. 120) é o caráter populista do movimento que condiciona o compositor a cultivar uma linguagem musical compreensível e fácil para o povo. Em outras palavras, tal como a passagem de Villa-Lobos como representante da nova música na Semana de Arte Moderna, o movimento modernista nacionalista não apresentou maior descontinuidade com a tradição.

Neves (2008, p. 127) afirma que, para Mário de Andrade, o nacionalismo não era o ideal de criação, mas sim, uma fase necessária pela qual os compositores precisavam passar: “deixando de ser um fato estético para se tornar um fato social”, construtivo. Para o autor, o modernismo nacionalista “representou uma força conservadora de manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo”⁶. O autor conclui os objetivos do cultivo do nacionalismo nos países latino-americanos:

[...] evitar os desvios das normas tradicionais, criar uma fisionomia própria para a música do país, reagir contra o abandono passivo às influências da Europa (e, mais proximamente, dos Estados Unidos) e produzir obra que tivesse, necessariamente, uma função social (NEVES, 2008, p. 205).

2.5. Características estético-composicionais do nacionalismo no Brasil

“De modo geral, a primeira fase do nacionalismo brasileiro do século XX reflete forte influência do impressionismo⁷, que correspondia bem às preocupações e às necessidades dos compositores: liberdade harmônica, renovação formal” (NEVES, 2008, p. 121). Tal influência foi sutilmente escondida e combatida pelos modernistas por meio do pensamento orquestral bárbaro e primitivo.

A penetração impressionista na música dita nacional prova que o domínio cultural francês ainda possuía grande influência na alta cultura musical brasileira. Além disso, denuncia a pouca penetração do romantismo e pós-romantismo alemão (o que consequentemente levou a Europa à superação da tonalidade). O francesismo brasileiro concorreu pela renovação e manutenção das leis da tonalidade (NEVES, 2008, p. 121-122).

Por volta de 1940, o nacionalismo brasileiro “tomaria feições nitidamente neoclássicas” (NEVES, 2008, p. 179). O autor relaciona essa corrente ao uso de formas pré-

⁶ Movimentos posteriores, como o do Grupo Música Viva, buscaram novos recursos expressivos e de vanguarda, entrando em conflito com a tradição nacionalista (NEVES, 2008, p. 128).

⁷ Termo surgido no século XIX, em referência à pintura de franceses como Renoir e Monet, inicialmente. Foi usado de forma pejorativa, mas após o *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Debussy, associou-se à obra do compositor e estendeu-se aos seus contemporâneos, como De Falla, Ravel e Dukas. Características musicais: “paralelismo, uso de escalas de tons inteiros, modalismo, dissonâncias e a não-resolução harmônica de seqüências de acordes” (DOURADO, 2008, p. 165).

clássicas, principalmente a Suíte e também ao uso da politonalidade e à valorização da rítmica primária (música popular).

Ainda segundo o autor, outra característica que o nacionalismo adquiriu foi a preferência ao modalismo, visto que grande parte do folclore brasileiro é modal, apesar de ser possível encontrar na produção musical modernista elementos que possam ser relacionados, de forma sutil, à desagregação da tonalidade. Todavia, o populismo e aceitação do público ao qual o nacionalismo se devotava não combinava com as novas técnicas desenvolvidas que ruíam cada vez mais a tonalidade. Assim, os recursos musicais tradicionais serviam bem aos compositores (NEVES, 2008, p. 122-123).

A música brasileira do início do século incorporou alguns elementos do movimento renovador europeu, em especial a concepção primordialmente polifônica (estruturas harmônicas alargadas advindas do impressionismo) sem, porém, questionar a herança romântica. (NEVES, 2008, p. 126). Os nacionalistas viviam uma oposição não declarada: Nacionalismo (as fontes puras de cultura nacional) X Internacionalismo (agora visto como as vanguardas musicais) (NEVES, 2008, p. 127).

A seguir apresentamos diversas características do nacionalismo predominante na música brasileira na primeira metade do século XX, de acordo com Neves (2008, p. 75; 119-128). Estas características serão utilizadas como referencial teórico para o presente trabalho, no que diz respeito à análise da obra *Dansas Brasileiras n. 1*, de Cláudio Santoro.

- Busca da identidade nacional através do estudo e análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo nas composições;
- Proximidade com a realidade cultural do povo através de uma linguagem acessível (populismo), valendo-se principalmente do estudo do folclore e da linguagem musical popular;
- Utilização de técnicas composicionais europeias advindas do final do século XIX em materiais folclóricos brasileiros;
- Influência impressionista: “liberdade harmônica e renovação formal” (p. 121);
- Harmonia que pode ser reduzida a fórmulas cadenciais;
- Preferência ao modalismo para as formas de composição neoclássicas;
- Emprego do sistema tonal-modal, em formas de estruturação musical da tradição clássico-romântica;

- Harmonia mais complexa, que escapa às normas do desenvolvimento temático⁸;
- Estruturas formais baseadas em linhas melódicas infinitas;
- Abolição das claras noções de consonância e dissonância;
- Substituição de esquemas cadenciais por zonas polares;
- Tendência para a microforma;
- Predomínio do pensamento polifônico - preferência ao estilo contrapontístico em detrimento do harmônico (melodia acompanhada);
- Abandono da expressiva harmonia pela superposição de elementos lineares independentes (textura);
- Harmonia representando um congelamento de estruturas melódicas;
- Estaticismo (“repetição infinita de pequenas células melódicas”), “absorção da harmonia pela rítmica” (percussão harmônica) (p. 75);
- “Superposições tonais (politonalidade) e blocos dissonantes” (p. 75);
- Inovação rítmica, vista como uma forma de polifonia alargada composta por blocos rítmicos formados por superposições de diferentes figurações rítmicas que juntas formam um todo;
- Instrumentação convencionalmente europeia;
- Cultivo de ideias, estilos folclórico-nacionais contra a estilística e técnica estrangeira;
- Função da obra musical: função social, coletiva, maior do que o mero entretenimento.

2.6. Música Viva e Hans Joachim Koellreutter

Paralelamente ao fortalecimento do movimento nacionalista na música brasileira, houve o surgimento de um movimento no final da década de 1930 que paulatinamente se transformou em crítica e oposição ao mesmo: o Grupo Música Viva. Desse grupo participou assiduamente Cláudio Santoro. Criado por H. J. Koellreutter (1915-2005)⁹, o grupo provocou

⁸ De acordo com Neves (2008, p. 122-123), no nacionalismo modernista podem ser encontrados elementos que podem ser relacionados à desagregação da tonalidade, mas sem efetivamente figurarem com esse objetivo. Na verdade, são vistos como “um toque de modernidade”. São esses elementos: “abundância de acordes alterados, ausência de preparação e de resolução, ambiguidades harmônicas, modulação contínua, escalas exóticas, superposições de tonalidades, ocorrência de acordes dissonantes”.

⁹ Compositor alemão, professor e músico. Foi aluno de composição de Paul Hindemith (1895-1963) e Kurt Thomas (1904-) na Alemanha. Na Suíça estudou flauta com Gustav Scheck e Marcel Moyse (1889-), e regência com Hermann Scherchen (1891-1966), diplomando-se em 1937, ano que veio para o Brasil e fixou-se no Rio de Janeiro RJ. Exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo, que se impôs à técnica de composição em voga na época, com o que foi polemizado em certos setores da música brasileira. Criador do movimento Música Viva em 1939 e a revista *Música Viva*. Ministrou cursos e atuou como professor em todo o Brasil, influenciando diretamente na divulgação de estéticas de vanguarda na música brasileira (MARCONDES, 1977, p. 396).

grandes mudanças no cenário musical brasileiro, trazendo novas conceitos estéticos, composicionais e políticos à cena musical, o que renderia muitos frutos.

A fundação do grupo Música Viva no Brasil ocorreu com os esforços de poucos compositores, mas sim de críticos, estudantes, teóricos e pensadores em arte: Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Alfredo Lange, Werner Singer, Egydio e Luiz Heitor no ano de 1938. Contudo, as atividades significativas do grupo só se iniciaram no ano seguinte, 1939, a ponto de o próprio Koellreutter dizer que fora nesse ano que ele e um grupo de compositores fundaram o grupo Música Viva (KATER, 2001, p. 49-50).

Para o autor o movimento foi pioneiro no processo de renovação musical e possuía três frentes de ação – formação, criação e divulgação. Sua efervescência manteve-se por mais de uma década, sendo seu declínio de 1950 a 1952.

O primeiro momento do movimento foi marcado pela coexistência de tendências estéticas e ideológicas diferentes tal como ocorrera na constituição original do grupo. Inicialmente os integrantes eram atuantes personalidades do ambiente musical carioca, ao contrário das fases seguintes, sendo os atuantes alunos de Koellreutter.

O início do grupo era agregador de diversas tendências com o fito de revitalizar o ambiente artístico-cultural. Aos poucos, o grupo experimentou maior progressividade composicional suscitando um estilo crítico e combativo (KATER, 2001, p. 51-52).

Em 1944 o Grupo Música Viva publica o Manifesto de 1944, prenunciando a ruptura com os meios tradicionais e inaugurando a moderna música brasileira, segundo Kater (2001, p. 5). Muitos membros conservadores, principalmente musicólogos, abandonaram o grupo após esse fato.

Nesse documento é buscada simultaneamente a afirmação do grupo de compositores e a representatividade do movimento como um todo, colocando-se em primeiro plano a criação musical e a modernidade, que agora se beneficiam fertilmente de composições atonais nacionais, o que significa nesse preciso instante: produção experimental e renovadora (KATER, 2001, p. 55).

O *Manifesto de 1944* não somente marca a saída dos membros conservadores do grupo, como já traz as assinaturas dos membros que muito influenciariam no grupo, mais a frente: Cláudio Santoro e Guerra Peixe.

Segundo Neves (2008, p. 143) o manifesto elenca o compromisso com a criação musical contemporânea como retrato do novo mundo, da nova humanidade e sua divulgação. Também valoriza o produto musical americano como sinal de libertação da dominação cultural europeia.

Cláudio Santoro, aluno de Koellreutter, entre 1940 e 1941 “havia efetuado em diversas obras a passagem do atonalismo simples ao dodecafonismo, demonstrando já nessa ocasião maturidade composicional”, bem como seu colega de estudos Guerra Peixe. Naquele momento o movimento adentrou em uma fase mais ofensiva e combativa, principalmente às artes acadêmicas (KATER, 2001, p. 56).

O segundo momento do grupo é marcado, conforme Kater (2001, p. 56), por uma posição ofensiva conquistando, inclusive, espaço nos meios de comunicação. Busca-se justificar a importância do movimento na realidade daquela época pela crítica ao meio pedagógico tradicional de ensino musical.

Por essa época redigiu-se estatutos objetivando-se o estabelecimento de metas, nas quais o grupo estabelecia fortes vínculos: com a música contemporânea (pouco valorizada e divulgada); com a educação musical modernizada e atualizada; com os movimentos musicais e o trabalho coletivo de colaboração entre jovens musicistas no Brasil (KATER, 2001, p. 60-61). A partir desses compromissos foi redigido o *Manifesto de 1945*, que trazia em si maior amadurecimento das posições adotadas pelos membros do grupo.

O terceiro momento do grupo se configura a partir das seguintes características:

[...] estabelecimento de uma posição ideológica autêntica [...] onde a participação na realidade contemporânea terá seu significado modulado para a responsabilidade de transformação dessa sociedade em direção a uma nova, pautada em novos valores sociais, culturais e humanos (KATER 2001, p. 62).

O *Manifesto de 1946* passou a tratar da forma mais complexa o fato musical, envolvendo enfoques estéticos, sociais, econômicos que se mesclam (KATER, 2001, p. 68).

A ideologia expressa no *Manifesto de 1946* reflete as posições político-partidárias dos membros do grupo. Nele havia tanto afiliados convictos quanto meros simpatizantes de causas político-partidárias, membros do Partido Comunista Brasileiro, adeptos de tendências esquerdistas e socialistas (KATER, 2001, p. 70).

Neves (2008) afirma que esse manifesto desenvolve cinco pontos básicos:

1) música como produto da vida social; 2) a música como expressão de uma cultura e de uma época; 3) a necessidade de se educar para a nova música; 4) a concepção utilitária da arte; 5) a postura revolucionária essencial (NEVES, 2008, p. 144).

Após 1946 o grupo inicia um processo de rupturas que se deram a partir de divergências ideológicas no que diz respeito à função da música. O compositor Cláudio

Santoro, um de seus membros de maior destaque, foi figura central nesse processo. Santoro adere ao movimento real socialista na música a partir de sua participação no II Congresso de Compositores de Praga em 1948. Esse assunto será tratado de forma mais profunda na biografia de Cláudio Santoro.

De acordo com Kater (2001, p. 76), as atividades do grupo Música Viva rarefizeram-se entre os anos de 1951 e 1952, não existindo praticamente menção ao movimento após essas datas. O movimento não passou por um final certo e programado e sim uma dissolução intensa e progressiva em razão de falta de consenso interno. O autor ressalta que a ideologia do grupo permaneceu na cena musical brasileira, mesmo após a sua dissolução.

Conforme Kater (2001, p. 77), antes da desativação completa do movimento, o fundador do Música Viva já seguia um caminho autônomo e passava a formatar a sua ideologia de forma diferenciada focando a educação musical. Desta forma, parte dos músicos de destaque no cenário artístico nacional brasileiro espelharam sua formação direta ou indiretamente na influência da pedagogia educacional empreendida por Koellreutter.

Claro que a existência desse grupo no meio musical erudito brasileiro suscitou diversas reações. Entre elas está a publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. Redigida pelo compositor nacionalista Mozart Camargo Guarnieri, a carta dividiu opiniões entre a adoção do nacionalismo ou de novos caminhos composicionais, principalmente a utilização da técnica de doze sons.

Na *Carta Aberta*, transcrita literalmente em Neves (2008, p. 186-190) e em Kater (2001, p. 119-124), há uma crítica direta ao movimento Música Viva e a toda renovação por ele representada. Também há uma crítica pessoal a Koellreutter e à sua responsabilidade como orientador de novas gerações.

Dentre as ideias desenvolvidas na carta à situação musical daquela época estavam as proposições: os perigos do formalismo excessivo; a ausência de caráter nacional na técnica dodecafônica; o dodecafonismo visto como uma forma de dominação cultural cosmopolita; a definição de dodecafonismo como antinacional, antipopular, arte degenerada.

O Música Viva inaugurou no Brasil o anseio da pesquisa e da experimentação de novas linguagens, o aproveitamento das mídias e novas formas de interação através das discussões de teorias e conceitos.

Para Neves (2008, p. 135-136) os anos de dedicação de Koellreutter à atividade musical no país de 1937 a 1962 ajudaram a transformar a produção musical brasileira. Graças a esse trabalho, houve a possibilidade de surgir uma nova geração de compositores libertos do

julgo do nacionalismo, principalmente através da valorização de centros e escolas de composição, antes marginalizadas por meio de concertos e festivais.

2.7. Nacionalismo modernista e Real Socialismo no Brasil

Em 1948 ocorre em Praga o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, do qual surgem, conforme Neves (2008, p. 183), as recomendações que levariam ao mundo os princípios básicos do realismo socialista. Segundo o autor, podem ser sintetizadas em quatro pontos fundamentais:

a) os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares; b) os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas; c) os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções etc.); d) os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar, prática e ativamente, para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas (NEVES, 2008, p. 183).

Nesse mesmo ano, aqui no Brasil, o Música Viva torna-se a Seção Brasileira da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas. Contudo, o grupo não havia abandonado por completo os preceitos estéticos ou a técnica dodecafônica que sempre defendeu (NEVES, 2008, p. 183).

Para Koellreutter e seus discípulos, que não concordavam com as normas do realismo socialista, a permanente renovação técnica e estética era compatível com o marxismo e com o materialismo dialético (NEVES, 2008, p. 183).

Santoro incorporou as ideias do real socialismo engajando-se em abandonar o “falso modernismo”, representado pela renovação estética e técnica divulgada por Koellreutter. Assim, buscou uma arte que correspondesse ao novo caminho, o nacionalismo. Contudo, ele não utilizou unicamente o emprego da citação do material folclórico. Para Santoro, na época, era significativo descobrir o que há de essencial na criação musical popular, para então poder criar dentro do espírito folclórico.

De acordo com Neves (2008, p. 175), duas linhas de ideias se manifestaram no realismo russo, principal raiz do realismo socialista: uma tendência foi a criação de uma música de caráter nacional e maior simplicidade em seu plano de construção; a outra foi a monumentalidade heroica. A música volta a ser vista como um comentário sonoro de um “texto literário sentimental, pretensamente filosófico, guiando o ouvinte num caminho cheio de imagens belas e fatos gloriosos” (NEVES, 2008, p. 176).

O autor entende o realismo socialista como um prolongamento do nacionalismo do fim do século XIX e início do XX. Isso se deu por meio do resgate da tradição calcada em uma estética musical muito próxima do romantismo, com melodias diatônicas simples e fáceis, harmonias e instrumentações facilmente compreensíveis, geralmente com finais apoteóticos.

Nesse sentido, o compositor deve se aproximar das massas, criando uma música útil e facilmente inteligível. Aquilo que não é inteligível é alcançado pela memória auditiva justapondo dois elementos do primeiro nacionalismo romântico: adoção de técnicas tradicionais e o emprego sistemático de temas da cultura folclórica e popular.

Segundo Neves (2008, p. 208), a diferença fundamental entre o nacionalismo brasileiro e o real socialista no Brasil é que o segundo reconhece que o emprego do folclore direto em composições não leva a nenhum resultado. Somente o estudo técnico do folclore identificando contornos melódicos, cadências, harmonias e processos de desenvolvimentos tipicamente nacionais pode dar ao compositor subsídios para compor de maneira verdadeiramente nacional (NEVES, 2008, p. 208).

A seguir, algumas características do realismo socialista no Brasil¹⁰, segundo Neves (2008, p. 205-210):

- Simplificação e diretividade da escuta (guiar a escuta com um objetivo, função), subestimando a inteligibilidade musical do povo (relação entre complexidade com elitismo e simplicidade com o povo);
- Rebaixamento do nível das composições e cerceamento da pesquisa e a experimentação de novas linguagens;
- Preocupação com a função musical: aproximar-se da coletividade e passar mensagem de otimismo;

Essas características também serão utilizadas neste trabalho como referencial teórico na análise da obra *Dansas Brasileiras n. 1*.

2.8. Santoro, biografia e fases

Cláudio Santoro (1919-1989), natural de Manaus, deixa sua cidade natal na segunda metade da década de 1930 e se fixa no Rio de Janeiro para estudar violino. Fazendo aulas de harmonia, inicialmente com Lorenzo Fernandes, toma gosto pela composição e escreve suas

¹⁰ A duração desse novo nacionalismo, conclui Neves (2008, p. 210) não excedeu dez anos, pois não conseguiu criar bases que o sustentassem, principalmente pelo florescimento das estéticas progressistas resultantes direta ou indiretamente do trabalho de Koellreutter.

primeiras obras, em sua maioria para piano. Sua concepção musical era bastante livre (NEVES, 2008, p. 149).

Em 1940, Santoro estreita laços e começa a ter aulas com H. J. Koellreutter, tornando-se seu aluno de contraponto e estética por pouco mais de um ano. A partir disto, passou a assumir posição destacada na nova música brasileira. Adota linguagem experimental forte, rico pensamento polifônico construído sobre harmonias ásperas (que deixam de se ligar a exteriorização sentimental ou ligação direta com a temática melódica ou rítmica da música folclórica brasileira). Esta fase é denominada fase dodecafônica¹¹ (NEVES, 2008, p. 149-150). Segundo Vieira (2013, p. 56) o compositor opta pelo dodecafonismo como um caminho para sua música:

[...] o dodecafonismo estabelece forte oposição ao nacionalismo, tendência estilística predominante até então. Dessa maneira, tornou-se um sinônimo de música contemporânea. Assim, a opção de Santoro por uma linguagem comprometida com a modernidade implicou na escolha da técnica dodecafônica como artifício de estruturação de obras do período (VIEIRA, 2013, p. 56).

Mendes (2009, p. 17-18), aponta por meio de estudo de obras, a primeira fase do compositor Cláudio Santoro entre os anos de 1939 a 1946. Nesse período, o compositor utiliza um contraponto indefinido, em que há flexibilidade dos elementos que ordenem a série¹², tessituras ampliadas, carência de tratamento temático e assimetrias rítmicas.

Nesta fase o compositor acumulou uma vasta produção que se caracterizava por possuir um rigor lógico, denotar certo cerebralismo e ausentar-se de sensibilidade primária. Em outras palavras, a música não deveria ser apenas sentida, mas também compreendida. Tal fase representou uma luta contra o populismo e contra o emprego de uma temática folclórica. Seu lirismo essencial fora por um tempo abafado (NEVES, 2008, p. 150).

¹¹ Curiosamente, o próprio Koellreutter, conforme expõe Kater (2001, p. 107), diz ter sido levado ao trabalho serialista por causa de um de seus alunos, Cláudio Santoro, o qual elaborou “em sua *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, de 1940, algumas passagens organizadas de forma serial”. Contudo, Kater (2001, p. 112) acredita que o dodecafonismo no Grupo Música Viva não ocorreu por pura circunstância casual da vontade de Santoro, mas que foi resultado do desejo intrínseco de pesquisa, diferenciação e atualização no campo da invenção musical.

¹² Conforme Grout e Palisca (1994, p. 733), a base de cada composição [dodecafônica] é uma *sequência* ou *série* das doze notas que integram a oitava, disposta pela ordem que o compositor determinar. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer oitava e com qualquer ritmo que se pretenda. A série pode também ser usada em inversão, na forma retrógrada, ou em inversão retrógrada, bem como em transposições de qualquer destas quatro formas. O compositor deve esgotar todas as notas da série antes de voltar a recorrer à série em qualquer das suas formas.

As composições desta fase são apenas para instrumentos solistas ou pequenos conjuntos camerísticos¹³. A execução orquestral era totalmente controlada pelo grupo dos nacionalistas contrários à estética musical do Grupo Música Viva, a qual Santoro havia se filiado. O grupo não tinha recursos para bancar um conjunto instrumental maior (NEVES, 2008, p. 151).

Suas obras orquestrais seguem a linha dodecafônica estrita, mas com processos composicionais típicos seus: temas com um significado musical já definido e não mais resultado de uma série geradora (NEVES, 2008, p. 152).

Em 1946 ele tende a aliar a técnica dodecafônica ao espírito do nacionalismo, simplificando sua linguagem e de maneira sutil, evocando temas folclóricos. Contudo, Kater (2001, p. 83) traz em seu estudo, cartas de Santoro para Koellreutter, cuja concepção de “Nacionalismo”, defende a *não-necessidade* do compositor se inspirar no folclore (utilizando citações) para compor de forma nacionalista. Segundo o pensamento de Santoro, não havia uma escola de composição brasileira, pelo fato da mesma ser bastante jovem.

Em 1946 Santoro recebeu bolsa de estudo para os Estados Unidos, mas, devido ao seu posicionamento ideológico¹⁴, teve o visto para estudar naquele país recusado. Diante disso, no ano seguinte, ele parte para a França, que também lhe havia concedido bolsa de estudos.

O período em que o compositor esteve em Paris a estudo, contribuiu para sua evolução musical. Seu contato com músicos progressistas firmou-lhe a necessidade de aproximar-se do povo¹⁵. Isso também o levou a participar do II Congresso Internacional dos Compositores e Críticos Musicais em Praga no ano de 1948, de onde, dentre outras coisas, foram propostas as ideias do realismo socialista na música. A partir desse congresso, foram publicados e redigidos importantes documentos, que expressavam a ideologia realista socialista na música: o *Apelo*¹⁶ votado por unanimidade pelo II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga, e a *Resolução* que se segue, ao texto do *Apelo*.

¹³ Em 1942, no entanto, por ocasião de sua peça ter vencido o concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira, Cláudio Santoro pode ver uma peça orquestral sua, ser executada por uma orquestra. *Impressões de uma usina de aço* apesar de não ser estritamente dodecafônica e ser atonalmente livre, ganha o concurso principalmente pela crescente febre da industrialização cultivada pelo líder populista Vargas.

¹⁴ Ilustrando essa questão dos ideais comunistas de Santoro, Kater (2001, p. 84), novamente analisando cartas de Santoro a Koellreutter, verifica-se por parte do primeiro, a defesa de ideais marxistas de aproximação da arte com o povo, supondo que se o povo é simples, a arte deve ser igualmente simples, pois o povo só compreende a emoção na arte e a música é a mais abstrata delas.

¹⁵ Paralelamente o compositor esteve em contato com a música europeia cada vez mais serialista, o que acabou corroborando a abandonar de vez a estética dos 12 sons em prol das diretrizes do realismo socialista. Contudo, Santoro absorvido pelas questões estético-políticas do Congresso de Praga, assume uma clara posição em favor de um *nacionalismo progressista*” (KATER 2001, p. 84 - 85).

¹⁶ O *Apelo* votado pelo Congresso de Praga transcrito em Kater (2001, p. 85-86), do qual Santoro incorporou seus ideias, afirma que a música erudita se torna cada vez mais individualista e subjetiva quanto ao conteúdo e

A partir desses fatos, o compositor percebeu que sua participação no Grupo Música Viva, tal como era formatado, não permitiria atender às novas demandas divulgadas pelo II Congresso de Praga, com os quais muitos integrantes do Música Viva também se identificavam, tais como: Guerra-Peixe e Eunice Katunda. Sobre isso, Kater (2008, p. 70) afirma:

Serão justamente as *Resoluções* e o *Apelo* elaborados nesse congresso que conferirão substrato formal para a polarização das divergências ideológicas entre Koellreutter e Santoro, deflagrando no grupo o processo efetivo de rupturas internas. Assim, se por um lado o movimento *Música Viva* estava em franco desenvolvimento em sua empresa de divulgação e formação musical, [...] por outro, o grupo integrado pelos compositores – que durante vários anos havia sido seu carro-chefe –, rumava irreversivelmente a caminho da implosão (KATER, 2008, p. 70).

Fora o *Apelo* dos congressistas em Praga, enviado por Santoro ao Música Viva, que deflagrou maiores divergências no movimento, fazendo-o sucumbir.

[...] insatisfeito com a não consonância de rumos entre o *Música Viva* e a vanguarda social emergente daquele momento, Santoro manifesta-se em correspondência de Paris dirigida não mais a Koellreutter apenas, porém ao “Grupo Música Viva” como um todo [...] Propõem então a criação de uma nova organização, indica o mecanismo de articulação e, ao sugerir o afastamento estratégico de Koellreutter, divide discretamente a posição de liderança frente ao grupo (KATER 2001, p. 96-97).

Diante da proposta de Santoro, seus membros aderiram totalmente às novas ideias, à exceção de Koellreutter. Fora justamente o conflito entre as diretrizes estéticas recém-aderidas pelo grupo e a orientação estética imprimida por Koellreutter que suscitou graduadas rupturas que por fim dissolveram o grupo (KATER, 2001, p. 99).

Voltando ao período em que Santoro esteve em Paris Vieira (2013, p. 57) o denomina de transição estilística, modificando profundamente o dodecafonismo original por meio das orientações mais voltadas às premissas do realismo socialista.

Mendes (2009, p. 18) identifica que entre 1946 a 1960 o compositor se voltou aos modelos de composição neoclássicos retomados, sobretudo por Hindemith e Bartók. Para Neves (2008, p. 184) Santoro nesse período “prega a necessidade de abandonar corajosamente o ‘falso modernismo’ e buscar uma arte que correspondesse imediatamente ao novo período histórico”. Mendes (2009, p. 97) denomina essa fase de nacionalista e a delimita entre os anos

de 1949 a 1960, logo após o Congresso de Praga, onde Santoro se concentrou em estudar profundamente a música brasileira e compôs diversas obras.

De acordo com o autor essa fase pode ser dividida em duas etapas. A primeira até meados da década de 1950, expressa a “etapa inicial de pesquisa, na qual Santoro tenta reconhecer e aprender um suposto idioma musical brasileiro, com intuito de incorporá-lo à sua expressão pessoal” (MENDES, 2009, p. 100). A segunda etapa corresponde “ao alcance da universalidade através de uma transfiguração pessoal, de tudo o que foi assimilado na fase anterior”, buscando se distanciar de uma linguagem popular e folclórica direta e aproximar-se de um nacionalismo essencial.

Esta penetração da essência das nossas características de povo que se cristaliza como cultura própria, creio é o ponto importante para nós criadores (sic) e que devemos passar desta fase que foi necessária de pesquisa (sic) para entrarmos no plano das idéias (sic) e do pensamento criador (sic) mais profundo. (SANTORO, 1956 correspondência a Curt Lang, apud MENDES, 2009, p. 100).

Observando as palavras de Santoro, podemos relacioná-las à tese da inconsciência nacional proposta por Mário de Andrade. De acordo com Contier¹⁷ (1985, p. 29) apud Vetromilla (2006, p. 83), é possível interpretar as teses propostas por Mário de Andrade da seguinte forma: “aproveitamento de temas folclóricos (tese nacional); elaboração de melodias de caráter nacionalista (sentimento nacional); encontro com a brasilidade essencial (inconsciência nacional)”.

Mendes (2009, p. 121-139,) descreve técnicas e materiais utilizados por Santoro nessa fase, em sua busca pelo elemento nacional essencial: elaboração melódica a partir de escalas modais; melodias tonais diatônicas, inspiradas na música popular urbana e relacionadas à tentativa do compositor em desenvolver um estilo próprio, no que denominava “substâncias melódicas básicas”; melodias tonais/modais cromáticas; ostinatos; polimodalidade; cromatismo polimodal; paralelismo (movimentação paralela de vozes); linha do “baixo” (controle da tensão de acordes por meio da “continuidade lógica da linha do baixo”). Essas características também serão utilizadas na análise da obra, no próximo capítulo.

Conforme Neves (2008, p. 184), no período citado acima, Santoro critica a música dodecafônica como manifestação burguesa sem conteúdo, formal e desligada da realidade, além de defender a militância do compositor nas lutas do povo. De volta ao Brasil, Santoro pouco tinha em comum com o Música Viva, iniciando um caminho solitário que o levaria a uma nova concepção de nacionalismo. Isso acabaria trazendo muitos adeptos a esse novo

¹⁷ CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. 2ª ed., rev., ampl. São Paulo: Novas Metas, 1986.

nacionalismo. Segundo Vieira (2013, p. 78), essa nova visão recebeu influências de Bartók e sua incorporação folclórica, dos modelos neoclássicos, e de brasileiros como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

De acordo com Neves (2008, p. 212) de 1948 a 1953, Santoro não compôs muito. Dentre as obras que se destacam no período estão *Batucada*, para piano; *o Canto de amor e paz* para orquestra de câmara; a *Sonata nº 4* para violino e piano; as *Dansas Brasileiras* para piano; o balé *Anticocos*; A *Sonata nº 3* para violoncelo e piano e as *Sinfonias nº3, 2 e 1* para piano e orquestra; o *Choro* para saxofone e orquestra, o *Quarteto nº 3*, *Sinfonia nº4* com coros, as *Sete paulistanas* para piano; a suíte do balé *O café e Ponteio* para orquestra. Destacam-se também o *Quarteto nº4*, *Sinfonia nº5*, nº6, *Prelúdios* para piano, *Sonata nº4* para piano *Quarteto de corda nº5*, *Quarteto nº5*, *Concerto nº2*, *Recitativos e variações* para orquestra, *Sinfonia nº7*, *Concerto nº3*, o balé *Zuimaaluti*.

Após 1953, o compositor passa a desenvolver aspectos de uma nova estética: maior comunicabilidade, o uso de conteúdos progressistas, pesquisas em relação ao desenvolvimento formal. Seu nacionalismo não fora primário, o folclore não era o elemento central da composição, sendo ele mais evocado do que citado em suas obras.

O realismo socialista não atendia às necessidades expressivas de Santoro, o que reacendeu no mesmo o desejo à pesquisa musical e o lançamento a outras fases novamente progressista.

De acordo com Mendes (2009), o período posterior à fase nacionalista de Santoro (após 1960), contempla ainda três fases: retorno ao serialismo (1961-1966); “avant-garde” (1967-1977) e maturidade (1978-1989).

3. *Dansas Brasileiras n. 1* para piano – análise da obra

A análise da obra é uma ferramenta que tem como objetivo identificar características do nacionalismo modernista e do real socialismo, tendo como referência Neves (2008). As informações encontradas em Gandelman (1997) e Mendes (2009), também serviram como base para a análise.

Dansas Brasileiras n. 1 é primeira parte da obra *Dansas Brasileiras*, que também apresenta uma segunda parte. A obra como um todo (*Dansas Brasileiras*) foi concebida por Cláudio Santoro em 1951, segundo sítio da Associação Cultural Cláudio Santoro. A primeira peça, (*n. 1*) foi dedicada à pianista Jeannette Herzog Alimonda (1922) e publicada pela Southern Music Public. Inc, New York, 1952. A segunda peça (*n. 2*) foi dedicada e estreada pelo pianista Heitor Alimonda (1922-2002)¹⁸ por ocasião do I Congresso de Folclore no Theatro Municipal no Rio de Janeiro em 1951 e publicada pela Southern Music Public. Inc, New York, 1952.

A obra em questão insere-se em um período denominado real socialista de acordo com NEVES (2008), e nacionalista de acordo com (MENDES, 2009), como foi visto anteriormente. Mesmo havendo uma pequena diferença entre as datas propostas pelos dois autores para as citadas fases, podemos inferir que as *Dansas Brasileiras* se situam no início do pensamento nacional de Santoro, no que diz respeito às obras para piano. Haja vista que, posteriormente a essa obra vieram importantes peças voltadas à essência da música nacional: *Frevo* (1953), *Paulistanas 1 a 7* (1953), *Toccata* (1954 – primeira versão), *Sonata* (1956), *Prelúdios – 1º Caderno* (1957-1962), *Sonata n. 4 - Fantasia* (1957), *Estudos n. 1 e 2* (1959, 1960, respectivamente).

Gandelman (1997), em sua obra *36 Compositores brasileiros: de 1950 a 1988* analisa as *Dansas Brasileiras* em suas duas partes (1997, p. 270). Tal como o sítio da Associação Cultural Cláudio Santoro, a autora também data a composição da peça em 1951. Gandelman (1997, p. 270) discorre sobre as principais características composicionais da obra:

Ostinato rítmico como fio condutor da peça, combinado à linha melódica modal, sincopada (aproveitamento de configuração rítmica do *ostinato*) e recorrente, com variações. Na seção central- *Lento cantabile* -, interrupção do *ostinato* e expansão da linha melódica, apresentada com aumentação de valores. Dissolução do *ostinato* na *coda* – nº 1.

¹⁸ Vieira (2013, p. 74), afirma que o pianista Heitor Alimonda estabeleceu forte contato com o compositor e acompanhou, proximamente a partir de 1950, a criação das obras para piano *Dansas Brasileiras*, *Paulistanas (1-7)*, *Toccata*, *3ª Sonata* e *2ª Série de Prelúdios*, além de frequentemente apresentar em seus recitais obras do compositor.

Forma A/A'/A". Modalismo. Atmosfera obsessiva e encantatória. *Ostinato* no baixo sotoposto à linha melódica formada a partir dos quatros primeiros compassos. Pregância de sua célula inicial: 3ª ascendente – 2ª ascendente – nota repetida. Repetição variada da linha melódica. Densidade da textura, intensidade e andamento crescente a partir da última seção – nº 2.

O trabalho de Gandelman (1997) não se restringiu somente a analisar as características composicionais mais marcantes, mas também procurou explicitar, a partir de sua visão de pianista e docente, as exigências pianísticas dessas obras e o seu grau de dificuldade.

Controle rítmico, por sua vez depende de realização cuidadosa das articulações fraseológicas. Notas longas e acordes presos, respectivamente no baixo e sotoposto à linha melódica. Tríades em deslocamento rápido. Pedal econômico – nº 1. controle rítmico. Variedade de articulações fraseológicas. Tríades e tétrades em deslocamento rápido. Saltos. Condução da linha melódica pelo soprano dos acordes. Predomínio do emprego de staccato – nº 2 (GANDELMAN, 1997, p. 270).

3.1. O título da obra, sua relação com as correntes estéticas vigentes e a referência a elementos folclóricos e/ou populares

Iniciando a análise dos aspectos característicos do nacionalismo modernista e do nacionalismo proposto por Santoro (influenciado pelo real socialismo) na obra, chamamos atenção para o seu título¹⁹. Num primeiro momento, o título pode parecer pouco relevante, mas observando com mais profundidade, pode demonstrar claramente a diferença entre o nacionalismo modernista e o nacionalismo proposto por Santoro, mais essencialista e vinculado ao real socialismo.

Como já informamos, a obra em questão é a primeira parte de uma obra formada por duas peças: *Dansas Basileiras* (1951), concebidas no período composicional nacionalista de Cláudio Santoro. Tomando como referência as duas partes, a obra diferencia-se em seu título e forma do modelo tradicional da suíte de danças populares, muito utilizada pelos compositores do nacionalismo modernista. A obra apresenta um título que remete à identidade nacional, mas de uma maneira genérica.

Mário de Andrade associa agrupamentos de tradições musicais de caráter popular com a forma da suíte (Andrade 1962, p. 67-68). Conclui que, à maneira brasileira, a suíte é a forma por excelência da nossa música, sugestionando inclusive uma determinada sequência de danças, que se tornou sacralizada pelos compositores da estética nacionalista.

Apresentamos a seguir o modelo proposto no *Ensaio sobre a Música Brasileira* e uma comparação com o modelo europeu da suíte de danças (período Barroco).

¹⁹ Para a análise do título da obra, foi considerada a obra *Dansas Brasileiras*, da qual a *Dansas Brasileiras n. 1* é a primeira parte. Ressaltando que é comum as partes serem executadas juntas ou separadamente.

Suíte europeia “variedade alemã” (GROUT; PALISCA 1994, p. 399)	Suíte sugerida por Mário de Andrade (ANDRADE 1962, p. 68)
ALLEMANDE: binário rápido	PONTEIO: equivale ao prelúdio em qualquer métrica ou movimento
COURANTE: ternário moderado	CATERETÊ: binário rápido
SARABANDA: ternário lento, homofônica	COCO: binário rápido, polifonia coral, substitutivo da sarabanda
GIGA: binário composto	MODA ou MODINHA: ternário ou quartenário, substitutivo da Aria antiga
	CURURÚ: utilização de motivo ameríndio, dança africana para empregar <i>motivo</i> afrobrasileiro, sem movimento predeterminado
	DOBRADO, SAMBA ou MAXIXE: binário rápido ou imponente no final.

Figura 1: Comparação entre o modelo de Suíte europeia com o modelo proposto por ANDRADE, M. (1962) e o modelo apresentado por GROUT e PALISCA (1994, p. 339).

A obra em questão (em suas duas partes) apresenta um nome genérico, porém com uma denominação que pode ser associada ao nacionalismo. Santoro optou por uma forma mais simplificada: apenas duas danças denominadas “brasileiras”, mas sem nenhum título específico, indo contra à sugestão de Mário de Andrade.

A mim me repugnava apenas que suites nossas fossem chamadas de “*Suíte Brasileira*”. Porquê não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? Porque não “Maractú” pra outra de conjunto mais solene? Porque não “Congado” que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreografica da suite? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a “Suite 1922” de Hindemith, ou a “Alt Wien” de Castelnuovo Tedesco (ANDRADE 1962, p. 68).

Podemos aqui indagar sobre a intenção de Santoro: ele tentou ser original - não utilizando o nome suíte e não denominando as danças, como o costume de muitos compositores; ou ficou sujeito à citada crítica de Mário de Andrade aos compositores nacionais ao utilizar a denominação “*Dansas Brasileiras*”?

Santoro não buscou a identidade nacional por meio de associações diretas. Tentou, de forma intuitiva expressar uma brasilidade ampla e já assimilada. Inclusive, Santoro incorporou as ideias do realismo socialista engajando-se em abandonar o “falso modernismo”, não se utilizando unicamente da citação e do emprego do material folclórico, mas buscando

descobrir o que há de essencial na criação musical popular, para então poder criar dentro do espírito folclórico-popular.

Esse pensamento se assemelha a uma das características do nacionalismo modernista brasileiro identificadas por Neves (2008): a proximidade com a realidade cultural do povo através de uma linguagem acessível, valendo-se principalmente do estudo do folclore e da linguagem musical popular. E também com a preocupação com a função musical de aproximação da coletividade.

Segundo Mendes (2008, p. 108), Santoro, influenciado pelas ideias do II Congresso de Praga, entendia que os compositores nacionais deveriam tomar os grandes nacionalistas como Villa-Lobos e Guarnieri como ponto de partida para sua música, com a ressalva de que seria inútil apenas dar prosseguimento a essa escola.

A obra em questão apresenta uma forte identidade nacional por meio do ritmo (ostinatos, síncope, quebras de métrica), melodia (utilização de modos), o que a torna acessível ao público (proposições que norteiam também o real socialismo).

Com a finalidade de demonstrar essa diferença de nomenclatura, forma, concepção e entre as *Dansas Brasileiras* e outras obras nacionais, compararemos a obra em questão a outras obras de compositores adeptos do nacionalismo modernista: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandes (1897-1948), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e César Guerra-Peixe (1914-1993), um compositor cujo pensamento estético esteve próximo ao de Santoro no início dos anos 1950.

Nas *Dansas Brasileiras*, além dos títulos (*n. 1* e *n. 2*), Cláudio Santoro apenas especificou o andamento e a marcação metronômica na *Dansa n. 1* e apenas a marcação metronômica na *Dansa n. 2*.



Figura 2: Santoro, C. (1951), *Dansas Brasileiras n.1*, compassos 1-4



Figura 3: Santoro, C. (1951), *Dansas Brasileiras n.2*, compassos 1-6

Inicialmente, tomamos como exemplo nacionalista modernista a obra *Bachianas Brasileiras n° 4*, de Heitor Villa-Lobos, composta entre 1930-1941. Uma obra emblemática e bastante executada possui duas versões feitas pelo próprio compositor, para orquestra e para piano solo. A obra pode ser relacionada às sugestões de Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira*, quanto à utilização da suíte e dos títulos referentes à música nacional.

Villa-Lobos criou algo extremamente nacional, que pode ser relacionado à influência do pensamento de Mário de Andrade, utilizando formas comuns à música de J. S. Bach, equivalendo-as a canções e danças nacionais. Ressaltando que a Suíte foi uma forma bastante explorada por Villa-Lobos em sua obra.

Os movimentos 2, 3 e 4 referem-se a tradições folclóricas ou danças específicas regionais, inclusive com presença de citação de uma melodia recolhida por Gazzi de Sá, denominada “*Oh Mana deixa eu ir*”, no 3º movimento. Apenas o *Prelúdio* não traz esse tipo de referência de forma explícita.

A *Bachianas Brasileiras*, n° 4 de 1941:

- I - *Prelúdio (Introdução)*;
- II – *Coral (Canto do Sertão)*.
- III – *Ária (Cantiga)* sobre um tema do Nordeste;
- IV – *Dansa (Miudinho)*.

Passando agora ao compositor Lorenzo Fernandez, tomamos como exemplo a 3ª *Suíte Brasileira* (1942), que apresenta características folclóricas específicas em cada movimento. Lorenzo Fernandes também utilizou bastante o formato da suíte de danças e títulos referentes a tradições musicais nacionais.

- I - *Toada*, um tipo de canção brasileira;
- II – *Seresta*, remete a uma forma popular urbana;

- III - *Jongo* (Dança Negra), tem correspondência com o *Cururú*, proposto por Mário de Andrade em seu modelo.

A 2ª *Suíte Brasileira* de 1942 também traz essas características:

- *Ponteio* (*Prelúdio*), citado como exemplo para início da suíte por Mário de Andrade;
- *Moda* (*Canção*), também exemplificada por Mário;
- *Cateretê* (*Dança*), citado como exemplo de dança da suíte.

Camargo Guarnieri foi um compositor que não abordou a suíte de danças de forma sistemática. Muito comum em sua obra para piano é a forma sonata. Na *Sonatina n.º 3* o compositor utiliza uma citação de uma melodia recolhida por Mário de Andrade, uma Cantiga de Cego (ANDRADE 1962, p. 149). Essa melodia surge como segunda ideia do movimento inicial, exemplificando bem a citação e deformação dos temas folclóricos recolhidos, comuns ao nacionalismo-modernista (Neves, 2008).



Figura 4: Guarnieri, M. C. (1937) n. 3, compassos 29-34

Guerra Peixe foi um compositor que teve uma trajetória similar à de Cláudio Santoro, ambos estudaram composição sob a égide nacionalista, tornaram-se membros do grupo Música Viva, passando a compor sob a visão da renovação estética. Os dois abandonaram o caminho trilhado pelo Música Viva. Santoro pelos ideais do realismo socialista e Guerra-Peixe em busca de maior comunicabilidade em sua obra e uma maior relação com a música nacional.

A diferença fundamental entre eles é que Santoro assimilou o folclore de forma menos direta, pois o realismo socialista prima pelo estudo sistemático das tradições folclóricas e populares com o fito de incorporá-los à linguagem, de forma a não recorrer a citações e deformações de temas recolhidos.

Guerra Peixe, diferentemente de Santoro, se dedicou à pesquisa folclórica *in loco*. Procurava retratar as tradições populares e folclóricas buscando uma ressignificação parecida,

mas não como citação do material folclórico (principalmente no período posterior ao abandono do Grupo Música Viva, já na década de 1950) (BOTELHO 2013, p. 170).

Na *Suíte n.2* de 1954, Guerra Peixe foi além dos exemplos musicais de outros compositores acima citados. O compositor não nomeou a Suíte como nacional. O fez de forma regional, denominando-a *Nordestina*, delimitando musicalmente aquela geografia.

Seus movimentos não possuem correspondência com o que Mário de Andrade propôs. Por meio da pesquisa *in loco*, são incorporadas à obra as tradições musicais populares daquela região, mas não citando o material folclórico diretamente, realizando o que ele próprio denomina “fotografia artística do material sonoro” (BOTELHO 2013, p. 170).

Independentemente das correspondências entre as sugestões de Mário de Andrade, na *Suíte n. 2*, conforme prefácio escrito pelo próprio compositor, busca-se trazer o que há de mais característico na música daquela região, como novo material recolhido. Vale aqui lembrar que Santoro não se empenhou nessa tarefa de recolher material de origem folclórica ou popular.

Suíte nº 2 (Nordestina) de 1954 - Guerra Peixe.

- I – *Violeiro*;
- II – *Cabocolinhos*;
- III – *Pedinte*;
- IV – *Polca*;
- V – *Frêvo*.

Da mesma forma Guerra Peixe nomeou a *Suíte n. 3* de maneira regional (Paulista) com os seguintes movimentos:

- *Cateretê* (sugerida no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*);
- *Jongo* (pode possuir correspondência com o cururu citado no *Ensaio*);
- *Canto-de-Trabalho*;
- *Tambu*.

Comparando o nacionalismo modernista e o nacionalismo de C. Santoro (influenciado pelo real socialismo), podemos refletir sobre como esses caminhos estéticos podem estar presentes na concepção das *Danças Brasileiras*. O nacionalismo modernista seguia as proposições estéticas de Mário de Andrade, nas quais o compositor utilizava exclusivamente a temática folclórica: melodias, denominações de danças, manifestações folclóricas, formas musicais ou festividades caracteristicamente populares, conforme anuncia o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Já o realismo socialista de Santoro prima por um estudo mais aprofundado sobre a essência folclórica encontrada nas músicas populares, de modo a realmente incorporar as constantes características de nossa cultura.

Durante seu período nacionalista, Cláudio Santoro sempre afastou do primarismo a que se deixavam levar quase todos os outros compositores nacionalistas; sempre buscou a essencialidade [...] Para ele, assim como um compositor que se dedica à música popular consegue, sem citar temas folclóricos, mas simplesmente por vivência e assimilação, criar um clima nacional, o compositor de música erudita poderia fazer passar em sua música as características fundamentais do pensamento musical do povo e da própria sensibilidade nacional. E foi nessa linha que ele sempre trabalhou, sem preocupar-se com coletas de temas inexplorados ou estudos etnomusicológicos mais desenvolvidos (NEVES, 2008, p. 213).

Isso distancia C. Santoro, nas *Dansas Brasileiras*, do primeiro nacionalismo, pois não há uma especificação direta a um elemento folclórico e não há temas recolhidos e nem processos de deformação desses temas (defendidos por Mário de Andrade e tipicamente da tradição europeia). Ao mesmo tempo há uma proximidade com a estética citada. Ao buscar a essência nacional por meio do estudo aprofundado, Santoro se aproxima da última fase proposta por Mario de Andrade: a inconsciência nacional, na qual o compositor já incorporou o elemento nacional à sua música, sem necessidade das citações e deformações de temas folclóricos.

O título contraria a ideia da utilização da suíte proposta por Mário de Andrade, pois são apenas duas danças. Mantêm-se a ideia do contraste entre as danças: a primeira com uma maior variação e elaboração da textura, variedade melódica e harmônica e seções mais contrastantes. A segunda mais dramática, de maior densidade sonora e com maior exploração da ressonância do instrumento. São abordagens distintas dentro da linguagem pianística.

Passamos a seguir à análise musical do objeto de pesquisa, *Dansas Brasileiras n.1*.

3.2. *Dansas Brasileiras n. 1 (Allegro) Forma ABA*

De acordo com Gandelman (1997, p. 270) o movimento está estruturado na forma ternária A-B-A²⁰ e tem no ostinato²¹, apresentado nos compassos iniciais, o elemento gerador de todo o movimento. Este ostinato possui estrutura rítmica sincopada e melodia de caráter modal.

²⁰ Forma Ternária – De acordo com Dourado (2008, p. 138) é uma “forma em três seções independentes (ABA), na qual a última frequentemente apresenta apenas uma repetição ornamentada da primeira, como no *Minueto-Trio*”.

²¹ Ostinato - De acordo com Dourado (2008, p. 239), o ostinato é “uma repetição sucessiva de determinado padrão na partitura, como no *BASSO OSTINATO*”.

A utilização de ostinatos é uma das características marcantes da música nacionalista modernista brasileira, conforme Neves (2008). Tornou-se procedimento composicional comum nessa estética e tem uma forte relação com a repetição infinita de pequenas células rítmico-melódicas, criando o que o autor denomina estatismo. No caso de *Dansas Brasileiras n. 1*, o elemento gerador da peça, o ostinato, é um elemento que perpassa toda a obra. Mendes (2009) também identifica o uso de ostinatos como característica da música de Santoro na fase nacionalista.

Tratando da questão melódica, a utilização de modos também é uma característica da música nacionalista modernista citada por Neves (2008), mas também é uma das principais características do nacionalismo proposto por Santoro. De acordo com Mendes (2009, p. 119-120), desde o seu período de transição, o compositor utilizou “as escalas modais como o princípio material para a construção de suas melodias nacionalistas, embora a recorrência de elementos tonais, tantos diatônicos, quanto cromáticos possam ser igualmente encontrados”.

Ainda segundo Mendes (p. 120), as melodias modais permitiram a Santoro uma maior amplitude no vocabulário harmônico, podendo conter formações triádicas tradicionais, acrescidas ou não de dissonâncias diversas, e também “harmonias baseadas na superposição intervalar de quartas e quintas”. Isso se deve ao fato das mesmas estarem livres de relações tonais como a (dominante-tônica) gerada pelo uso da nota sensível da escala. Além disso, “a simplicidade e maleabilidade tonal, uma das principais características destas melodias, permitiu o emprego de acordes inteiramente estranhos ao centro tonal estabelecido”.

Para compreendermos a escrita de *Dansas Brasileiras n. 1* é necessário que se aborde o conceito de textura. De uma forma simples, a textura, segundo Dourado (2008, p. 331) se refere à “maneira em que determinada obra foi estruturada verticalmente, ou seja, o sistema de combinação de vozes em determinada peça”, podendo ser homofônica, polifônica ou de técnica mista.

Já em Paschoal (2005, p. 99), conceito de textura aparece de forma mais ampla. “Na música que se caracteriza pela emancipação da tonalidade, a textura tem papel muito importante na articulação do discurso, bem como na formação dos sons simultâneos que passam a ser ouvidos como timbres”. A autora considera a textura nas dimensões vertical e horizontal.

Na dimensão vertical podem ocorrer combinações de sons simultâneos, e “é possível observar a prática dos movimentos paralelos, resultando na emancipação dos relacionamentos dos acordes entre si e com um centro” (PASCHOAL, 2005, p. 99).

Na dimensão horizontal, tendo como exemplo obras de Villa-Lobos da *Prole do Bebê* n. 2, a autora associa o conceito de textura a uma estrutura formada por “camadas de linhas independentes” (PASCHOAL, 2005, p. 99), bem como a associação de ostinatos a essas camadas.

Dansas Brasileiras n. 1 apresenta uma textura que pode ser associada ao conceito horizontal, formada por três linhas: uma na região mais grave (baixo), de ritmo marcado; outra na região média (ostinato propriamente dito); e uma terceira na região médio-aguda (melodia que se sobrepõe ao ostinato). Nessas linhas o compositor apresenta elementos que sofrerão variações em toda a obra: ostinato, baixo em ritmo marcado e melodia modal, podendo ser relacionada às características observadas por Mendes (2009), sobre o período nacionalista de Santoro.

Essa escrita está totalmente relacionada às possibilidades sonoras do piano e predomina na música modernista nacionalista de forma geral, de acordo com Neves (2008). A justa posição de elementos numa textura harmônico-polifônica tornou-se uma exploração comum aos compositores do nacionalismo modernista ao tratar o piano. Villa-Lobos, grande referência desta estética, valeu-se desse processo composicional em muitas de suas obras para piano: *A Lenda do Caboclo*, *Cirandas*, *Bachianas* n. 4, *Ciclo Brasileiro*, *Choros* n. 5, entre outras²².

A seguir apresentamos um excerto dos compassos iniciais de *Dansas Brasileiras* n. 1 e da *Ciranda* n. 2 – *A Condessa* como ilustração da abordagem composicional citada.



Figura 5: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras* n. 1, compassos 1-8

²² Até mesmo em obras didáticas, esse tipo de procedimento é comum nas obras de Villa-Lobos, como por exemplo, as *Cirandinhas*, para piano.

A Alfredo Oswald

A Condessa...

CIRANDAS - N.º 02

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Andantino quasi andante (M. ♩ = 88)

Piano

OSTINATO

MELODIA

OSTINATO

BAIXO

com simp.

Figura 6: VILLA-LOBOS, H. (1941), *Cirandas n. 2 - A Condessa*, compassos 1-5.

Neves (2008), a respeito dos procedimentos citados anteriormente, afirma que nas obras nacionais modernistas há predominância maior da textura polifônica e a preferência pelo contraponto em detrimento da melodia acompanhada.

Outro conceito que será bastante utilizado na obra é o conceito de polarização, que para alguns autores também é denominado *força gravitacional*. Em relação a isso, Stravinsky²³ (1966, p. 41 apud MENDES, 2009, p. 124) afirma que: o interesse do compositor não é mais voltado à tonalidade e sim a atração de um som, intervalo ou complexos de notas, tornando-se o eixo da música. Desta maneira, toda música é, portanto, uma “sucessão de impulsos e repouso”, onde o afastamento e aproximação dos polos de atração assemelham-se à respiração. A partir disso, os polos de atração não se encontram exclusivamente no sistema diatônico podendo ser alcançado por outros meios, que não sejam o tonal.

²³ STRAVINSKY, Igor. **Poética musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996.

3.2.1. Seção A

A seção **A** compreende os compassos 1 a 73 e está organizada da seguinte forma:

Subseção **a** (compasso 1 a 10), **a'** (compasso 11 com anacruse - 18), **b** (compasso 19 com anacruse - 25), **b'** (compasso 26 com anacruse - 32), **transição** (compasso 33 com anacruse - 36). Retorno a subseção **a** (compasso 37 a 46), **a'** (compasso 47 com anacruse - 54), **b'** (compasso 55 com anacruse - 61), **transição** (62 com anacruse - 65), **a''** (compasso 66 - 73).

As subseções **a** e **a'** (compassos 1 a 18) possuem caráter mais incisivo e rítmico, apresentando em seus compassos iniciais (1-4) um ostinato rítmico-melódico como fio condutor da peça (Gandelman 1997, p. 270). Este elemento apresenta polarização na nota **ré**, padrões rítmicos sincopados e pequenas articulações. As pequenas articulações e síncope enfatizam o movimento ascendente e trazem a possibilidade de uma maior declamação rítmica do elemento, remetendo à música brasileira, principalmente a de origem africana. Os compassos iniciais onde o ostinato é apresentado funcionam como uma introdução do movimento.



Figura 7: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 1-4

Após a introdução é apresentada uma melodia na região médio-aguda, sobre uma redução do ostinato. Esta melodia é caracterizada por movimento descendente (de **si3** a **ré3**) formada por duas frases²⁴, sendo a segunda uma repetição expandida da primeira. O ritmo de ambas as frases é derivado do ostinato. A escrita continua a apresentar uma textura em três elementos.

Aqui cabe ressaltar que o ostinato inicial (em movimento ascendente de **ré3** a **lá 3**) e a melodia (em movimento descendente de **si3** a **ré3**, que se apresenta em uma linha mais aguda), realizam movimentos inversos. Assim, denotam certa complementariedade e unidade,

²⁴ “Compreendida na música de forma similar à gramática, consiste em uma unidade maior que o MOTIVO, e equivale a uma ideia musical definida de uma melodia. Schoenberg define o termo frase da maneira mais simples: o trecho musical que se pode cantar em um só fôlego” (DOURADO 2008, p. 139).

num movimento cíclico e contínuo: movimento ascendente do ostinato e movimento descendente da melodia. No exemplo a seguir, a melodia completa após o ostinato e a relação entre melodia e ostinato.



Figura 8: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 1-10

A maneira como este trecho foi concebido pelo compositor exemplifica uma característica constante nas composições nacionalistas modernistas, identificada por Neves (2008) como linhas melódicas infinitas. Essa característica poderá ser identificada em todo o movimento, uma vez que o ostinato é o elemento gerador de toda a obra.

A unidade na obra trazida por este procedimento permite que sua escuta se torne acessível, promovendo uma maior proximidade com a realidade cultural do povo, outra característica citada em Neves (2008) a respeito do nacionalismo modernista.

Além de ser uma característica do nacionalismo modernista, essa simplificação e diretividade da escuta, que relaciona complexidade com elitismo e simplicidade com povo, é também uma característica da estética real socialista que Neves (2008) também elenca, da qual Santoro participou.

Observando a textura da subseção **a** pode-se notar proposital indefinição no que diz respeito aos modos utilizados. Nos quatro primeiros compassos não é possível definir qual o é modo utilizado. É apresentado apenas o pentacorde de uma escala que pode pertencer aos modos dórico ou eólio (exatamente o ostinato). Esses quatros compassos iniciais reforçam o **ré** como centro, pois são apresentados sobre um baixo dobrado, reforçando a nota **ré**, por meio de um movimento de dominante e tônica (**lá – ré**).

Porém, passada essa introdução e iniciada a melodia na linha superior, esse ostinato sobre notas duplas no baixo, passa a ser percebido como uma função de dominante, denotando então, com algumas dissonâncias, uma lógica tonal. Infere-se então um movimento harmônico de acordes de **Ré com 7ª menor** para **Sol**, funções harmônicas de **dominante** (quinto grau da escala) e **tônica** (primeiro grau da escala).

A melodia, iniciada no compasso 5 (com anacruse), apresenta ambiguidade modal, oscilando entre os modos mixolídio e dórico, com tônica em **ré**. Podemos identificar então, uma textura com estrutura melódica modal (ambígua) e apresentando polarizações tonais.

Allegro (♩: 112) Pentacorde menor ostinato

Baixo polarização em ré

Melodia modo mixolídio **Melodia modo dórico**

Ostinato e baixo notas pertencentes aos modos dórico e mixolídio

Figura 9: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 1-13

Os procedimentos citados remetem a algumas características que Neves (2008) identifica no nacionalismo modernista como: a ocorrência de ambiguidades harmônicas, ausência de preparação e resolução (aqui representada pela mistura de modos e harmonia

tonal), gerando maior liberdade dentro da tonalidade, herança da influência impressionista. Outra característica é a mistura de notas pertencentes a diferentes escalas geradas por diferentes modos, que resultam em harmonias redutíveis a fórmulas cadenciais tonais. Esse exemplo também demonstra as experimentações de Santoro, em relação à mistura de modos, citada por Mendes (2009).

Nos compassos 10 a 13, subseção **a'**, o ostinato é levemente modificado. É apresentado na região intermediária e há um pequeno contraponto entre o ostinato e um fragmento da melodia (antes apresentada na região aguda), agora no baixo. Neste trecho há novamente uma ambiguidade quanto aos modos utilizados (dórico ou mixolídio) por causa da oscilação da terça (**fá** e **fá#**). Há uma troca entre as linhas da melodia e do bloco de notas do baixo. Intervalos de segundas completam a textura ainda na região média. Isso permitiu uma variação musical sem ser necessária a inclusão de novos elementos, corroborando ainda mais para uma escuta acessível.



Figura 10: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 9-13

Nos compassos 14 (com anacruse) a 18 (subseção **a'**), ocorre uma variação da melodia, apresentada anteriormente (nos compassos 4 a 9). Esta passa a ser expressa por tríades (paralelismo)²⁵ e não apresenta mais ambiguidade modal. Pode ser identificado apenas o modo **ré dórico**. Sua estrutura rítmica também é modificada, ficando mais rica e sincopada. Os compassos 14 a 18 também são marcados por uma transição da região harmônica de **Sol maior** para **F#/Gb maior**. Ocorre uma modulação para uma nova região harmônica, um semitom abaixo.

²⁵ Segundo Mendes (2009) o paralelismo é uma forte característica da música de Santoro dessa fase.

Figura 11: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 14-23

A subseção **b** (compassos 19 com anacruse a 32) possui caráter mais íntimo, expressivo e melodioso, e pode ser entendida como derivada da subseção **a**. O ostinato se mantém com a mesma configuração rítmico-melódica, mas, harmonicamente, a polarização ocorre em torno da tonalidade de **Solb Maior**. Ocorre repetição do procedimento composicional utilizado na subseção anterior, no que diz respeito ao tratamento tonal dado às estruturas melódicas modais em polifonia, agora mais variadas.

O ostinato surge transposto sem nenhuma variação. A linha do baixo passa a apresentar apenas uma nota. Uma nova camada na textura é introduzida, passando agora a apresentar quatro linhas. Essa nova camada realiza um pedal tal como o pedal da subseção **a** que acompanhava o baixo e apresenta relações de tensão e repouso. Na subseção **b** esse pedal não é apenas de uma nota e sim de acordes.

Figura 11: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 18-22

Na subseção **b** tal como na subseção **a**, a harmonia polariza-se em uma tonalidade, enquanto a melodia (voz aguda) resulta em ambiguidade entre o modo e a tonalidade. Nessa seção, na melodia pode ser identificada a escala de **Sol Bemol jônio** e **mixolídio**. Novamente uma ambiguidade modal.

Harmonicamente ocorre uma polarização em **Sol bemol**. Isso é reforçado por um pedal situado numa nova linha dentro da textura na região médio-grave, apresentado em acordes (tríades) ou notas pertencentes ao acorde perfeito maior de **sol bemol**. Também é possível identificar movimentos de tensão e repouso, acentuando a polarização em torno da tonalidade de **Sol Bemol Maior**, com o colorido modal **jônio e mixolídio** (melodia).

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of five measures. The first measure is labeled 'modo jônio - sol bemol' and the last measure is labeled 'mixolídio'. The second system consists of two measures, with the first measure labeled 'polarização em sol bemol - cadência'. The score is written for voice (treble clef) and piano (bass clef). The piano part features a pedal point in the right hand, which is a sustained note or chord that serves as a harmonic foundation for the other parts.

Figura 12: Santoro C. (1951), *Danças Brasileiras n. 1*, compassos 18-24

A textura em quatro camadas, a mudança de polarização tonal e as variações rítmico-melódicas da melodia provocam uma súbita mudança de caráter e sonoridade, tornando a passagem mais intimista, expressiva e cantante.

A melodia nesta subseção pode ser considerada derivada da melodia apresentada nos compassos 5 a 10 da subseção **a** e apresenta importantes diferenças. De contorno descendente e maior extensão (**si bemol 3** a **si bemol 2**) inicia-se numa anacrusse de semicolcheias, ocorrendo então uma maior direção rítmica, reforçando as tensões harmônicas e o repouso. A modificação na anacruse da melodia traz um caráter gracioso e intimista à subseção **b**.



Figura 13: Santoro C. (1951), *Danças Brasileiras n. 1*, comparação entre os compassos 5-8 e compassos 18-22.

A diferença entre o caráter dessas subseções se dá de forma sutil. Não há apresentação de material novo, apenas a modificação de algumas estruturas. Essencialmente são os mesmos elementos, apenas transpostos um semitom abaixo e com acordes em pedal, que podem ter a função de tornar a percepção da harmonia mais clara, que na subseção anterior. O ponto crucial na escuta passa ser a modulação e a sensação de maior simplicidade, causada pela mudança na escrita. Tudo isso corrobora para a comunicabilidade da obra e diretividade de escuta.

Os compassos 26 (com a anacruse) a 31 realizam uma repetição dos compassos 18 a 24. Esta subseção pode ser denominada **b'**. Ao fim desta subseção, compassos 33 (com anacruse) a 36, é introduzida uma transição para a volta da subseção **a**.

Nessa transição há uma redução na textura, de quatro para duas linhas. Uma melodia inédita derivada do ostinato é introduzida na região médio-grave. De caráter contínuo, numa espécie de *cadenza*, realiza a transição da polarização de **Sol Bemol** para a polarização inicial da obra (**Ré**). O modo de **Sol B mixolídio** é descaracterizado no compasso 33, onde surgem as notas **sol, lá bequadro e dó**. Um motivo na região grave, derivado dos compassos iniciais do movimento, também faz parte da transição.



Figura 14: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 28-37

Este trecho traz consigo algumas características do nacionalismo modernista ao valer-se de harmonias que escapam às normas do desenvolvimento tradicional. Pode se relacionar à influência impressionista quanto à liberdade harmônica e também à harmonia sendo representada por um congelamento de estruturas melódicas (Neves, 2008).

Outra característica descrita por Neves (2008) é a abolição de noções de consonâncias e dissonâncias. O centro polar de **Ré**, no compasso 37, possui uma dissonância de quarta justa **sol-dó** e o emprego de zonas polares em substituição ao uso de cadências tonais. Mendes (2009) ressalta a utilização de acordes quartais por Cláudio Santoro, associados aos modos, como uma forma de novas possibilidades à harmonização de melodias modais.

Após essa passagem, a subseção **a** e **a'** são repetidas integralmente nos compassos 37 a 54. A subseção **b'** é repetida (compassos 55 a 61). A transição é repetida de forma literal (compassos 62 a 65). Inclusive o retorno do ostinato é igual ao do fim da transição da subseção **a** para a subseção **b**.

Nos compassos 66 a 73 ocorre a seção **a''**, que encerra a grande seção **A**, apresentando uma variação do ostinato e das notas no baixo. Há também uma redução da intensidade e andamento. Essa seção tem função de transição entre as grandes seções **A** e **B**.

Neste trecho o ostinato é repetido duas vezes. Numa terceira repetição, a linha do baixo passa a sofrer as seguintes modificações, apresentando uma progressão em seu desenho derivado do início da obra: **lá-ré, lá-dó, fá#-si**, levando a música tonalmente para a região da tônica relativa de **Ré maior (Si menor)**.



Figura 15: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 66-73

Essa passagem pode ser relacionada às características da música na fase nacionalista de Santoro descritas por Mendes (2009, p. 132-133). Segundo o autor a linha do baixo nas obras dessa fase possui um importante papel no discurso musical (influência de Hindemith). Na passagem, a linha do baixo dá a continuidade lógica à seção, uma vez que o ostinato não aponta nenhum novo caminho, elevando o ostinato a um novo patamar de interesse. Esse procedimento é descrito por Mendes (2009) em outras obras e contextos.

O *rallentando* e o *decrescendo* bem como o deslocamento para uma região de tônica relativa (menor) antecipam o caráter bastante contrastante que a próxima seção (**B**) possui: caráter lírico, textura mais simplificada (na qual a verticalização predomina), andamento lento. Isso cria uma oposição à seção **A**: rítmica, dinâmica forte, andamento rápido e de textura em dimensão mais horizontal.

3.2.2 Seção B

A seção **B** (compassos 74 com anacruse a 100) está organizada numa pequena forma ternária: **a** (compassos 74 com anacruse a 81); **b** (compassos 82 com anacruse a 89); **a'** (compassos 90 com anacruse a 96; **transição** (compassos 97 com anacruse a 101). Cada subseção (**a**, **b**, **a'**) é formada por duas pequenas frases.

A seção **B** apresenta uma importante mudança na textura em comparação com a seção **A**. Como na última, apresenta três linhas: melodia (médio-agudo), tríades em movimento ascendente (intermediária) e baixo, em movimento de quintas justas descendentes. Todos esses elementos são derivados do início da obra.



Figura 16: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 74-77

Novamente ocorre a utilização de melodia modal, como na seção **A**, bem como uma oscilação entre dois modos (**dórico** e **mixolídio**), tendo como nota geradora **ré**. A indefinição desta seção dá-se pela troca repentina das zonas de polarização, principalmente nas linhas intermediária e na linha do baixo. É nesta seção que se evidencia muito claramente, em relação à seção anterior, a substituição de esquemas cadenciais por zonas polares em determinados centros, característica identificada por Neves (2008).

Isso é possível graças às conquistas da música impressionista, que influenciaram a música nacionalista modernista, característica também identificada por Neves (2008). Pois nela, muitas vezes contrariando as regras de construção tonal, a preocupação primeira recaía sobre os efeitos sonoros e suas possibilidades, bem como o “colorido” harmônico. No caso específico desta seção, essas mudanças de zonas polares trazem esse colorido à música.

Nessa seção, Gandelman (2007, p. 270) afirma ter ocorrido uma “interrupção do ostinato e expansão da linha melódica, apresentada com ²⁶ aumento de valores”. A ²⁶ aumento sofrida pela melodia (médio-agudo) ocorre com a utilização de valores mais longos (colcheias, semínimas e mínimas). As síncopes são preservadas, mas a ²⁶ aumento rítmica e a mudança de andamento na seção **B** (*Lento Cantabile*) indica uma súbita mudança de caráter em relação à seção **A** (*Allegro*). O caráter é mais lírico e contemplativo.

Gandelman (1997) afirma que o ostinato foi interrompido, mas podemos inferir que o ostinato é transformado em tríades de duração mais longa, causando assim uma impressão de ²⁶ aumento em comparação as figuras musicais que compunham o ostinato na seção anterior

²⁶ “Técnica de composição que consiste em alongar, aumentar a duração das notas de determinados trechos ou melodia” (DOURADO, 2008, p. 34).

(colcheias e semicolcheias). Uma espécie de “resumo” do ostinato. Apesar desse contraste rítmico, paradoxalmente, essa estrutura em tríades é derivada do ostinato pela semelhança intervalar que essa estrutura guarda em relação ao mesmo, a relação de segundas ascendentes é mantida.

Podemos inferir assim que, esta seção tal como a seção anterior, também é concebida a partir das características do ostinato. A melodia descendente com características rítmicas um pouco aumentadas, porém bastante semelhante a rítmica do ostinato e o alargamento do ostinato, expresso através da sua substituição por tríades de longa duração. Retoma-se a relação de complementaridade apresentada na seção A.

A linha mais grave da textura (baixo), também é derivada do início da seção A, e sofre aumentação. Dessa forma, podemos extrapolar o conceito de aumentação citado por Gandelman (2007) em relação à melodia, para todos os elementos da textura, comparando as seções A e B.

The image displays a musical score for 'Dansas Brasileiras n. 1' by Claudio Santoro. It is divided into three systems. The first system, labeled 'Textura seção A', is marked 'Allegro (♩: 112)' and shows a piano texture with 'OSTINATO' in the bass and 'MELODIA' in the treble. The second system shows the continuation of the 'MELODIA' and 'OSTINATO' lines. The third system, labeled 'Textura seção B', is marked 'Lento Cantabile' and shows a piano texture with 'Melodia' in the treble and 'Baixo' in the bass, featuring 'Tríades ascendentes derivação do ostinato'.

Figura 17: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, comparação compassos 05-10 e 74-77

Santoro conseguiu esse contraste através do desenvolvimento dos elementos iniciais: ostinato, melodia e baixo da textura. Esse processo de desenvolvimento do tema é bastante

comum entre os nacionalistas modernistas, que utilizavam esse meio para criar determinada gama de variações de temas recolhidos, principalmente. A principal diferença entre os nacionalistas modernistas e Santoro, é que o último, parte de uma ideia original da qual deriva as seções contrastantes, buscando a unidade. Consequentemente atinge uma escuta mais acessível da obra, o que condiz com as premissas características do real socialismo que concebe uma simplificação e diretividade da escuta de forma mais acessível (NEVES, 2008).

O contraste apresentado pela seção **B (caráter e tamanho)** pode sugerir a ideia de dança e canção como seções dentro da grande forma ternária **A B A**. Esse contraste também pode ser relacionado aos contrastes existentes em obras do período nacionalista modernista e entre os movimentos de suítes nacionalistas. Torna-se difícil identificar quais elementos folclórico-populares esse movimento expressa. Isso se dá pelo fato de o compositor ter uma concepção de não citar alguma manifestação folclórica e popular, e sim de criar buscando a essência nacional.

Porém é possível intuir algumas sugestões de expressões musicais. Por exemplo, a seção **A** pode ser uma dança de caráter rítmico (lundu ou jongo) e a seção **B** representar uma canção tipicamente nacional (toada, aboio, canção de trabalho, canção popular, entre outras). Ou até mesmo o movimento representar manifestações folclóricas e populares nacionais nas quais ocorre um contraste entre: música instrumental e vocal; oposições entre canto grupal (seção **A**) e canto solista (seção **B**), comuns em nossa cultura. Reforçando aqui serem sugestões que podem enriquecer questões interpretativas e criar relações com o conceito de nacionalismo essencial associado a Santoro nesta fase composicional.

Prosseguimos com uma análise mais detalhada da seção **B**. A linha da melodia é que mais orienta a separação das subseções. Na subseção **a**, a melodia na voz superior realiza um movimento descendente de **si** a **ré**, tal como em passagens anteriores. Ocorre uma repetição dessa frase, encerrando-se de forma diferente: num salto de quarta justa ascendente, repousando na nota **lá** (reforçando **ré** como nota polarizadora, uma vez, que **lá** é dominante de **ré**).

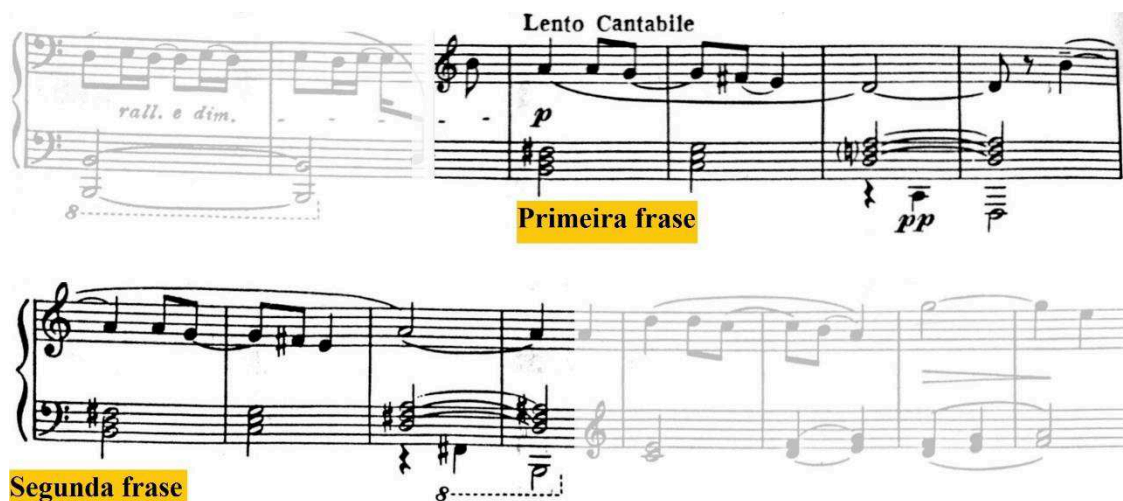


Figura 18: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 74-81

O salto de quarta ascendente torna-se ponto de partida, agora na subseção **b**, para o desenvolvimento de duas frases que apresentam uma expansão em relação às frases da pequena seção **a**. Essa expansão tem forte relação com os intervalos de quarta ascendente e sétima menor. O uso desses intervalos representa o maior contraste entre as frases das subseções **a** e **b**. A segunda frase de **b** resolve a tensão provocada pelo salto de sétima.



Figura 19: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 78-88

A subseção **a'**, é retomada com duas frases iguais apresentando sutis diferenças: o salto de quarta ascendente é incorporado logo após o início da frase; no fim da segunda frase surge uma nova voz, apresentando cromatismo.

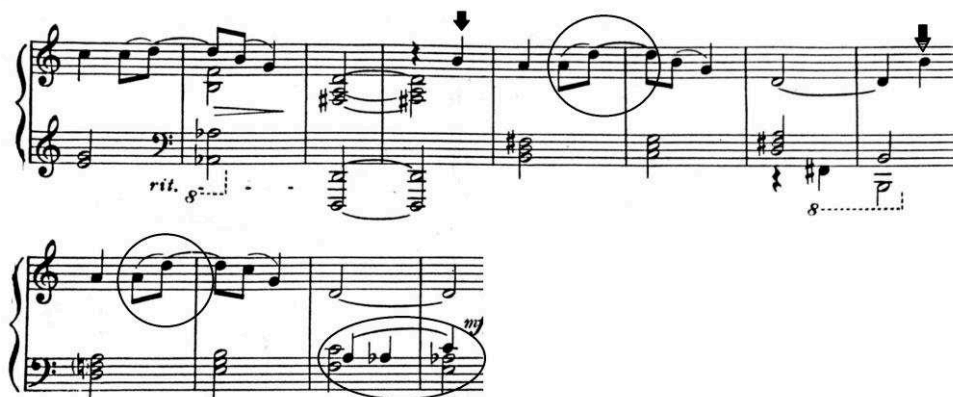


Figura 20: Santoro C. (1951), *Danças Brasileiras n. 1*, compassos 86-96

Apesar de as subseções **a** e **b** serem contrastantes, percebe-se uma clara intenção de unidade na seção **B** pelo uso dos mesmos elementos nas frases abordadas: movimentos das frases, intervalos de segundas e intervalos de quartas. Mesmo quando surge o intervalo de sétima, o mesmo pode significar a inversão do intervalo de segunda, como no início da subseção b, no exemplo abaixo:

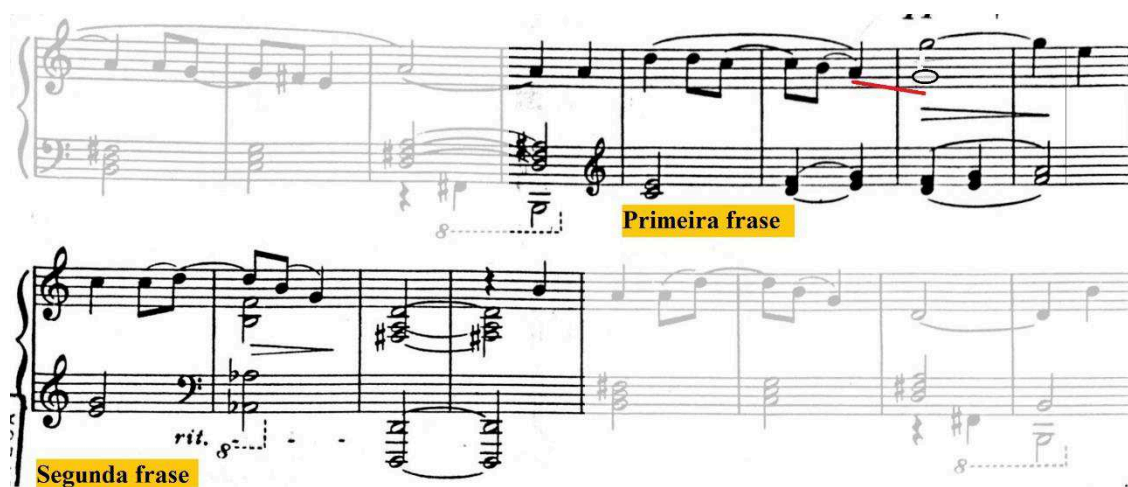


Figura 21: Santoro C. (1951), *Danças Brasileiras n. 1*, compassos 82-89

Observando as linhas do ostinato (agora em acordes) e o baixo, é possível perceber como o compositor constrói a ambiguidade modal, mas ao mesmo tempo usando referências de relações tonais. Se isolarmos a melodia não será possível identificar essa ambiguidade modal, nem as relações tonais a elas associadas: ela foi concebida com notas do modo de **ré mixolídio**. Os acordes do ostinato e da linha do baixo, poderiam ser gerados pelos modos de **ré dórico** e **mixolídio**, mas as relações estabelecidas (de relativo maior e menor) são tonais. Essas relações estarão ocorrendo nesses elementos da textura em toda a seção **B**.



Figura 22: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 74-77

A primeira frase da subseção **a** possui uma textura em três partes: melodia superior, redução do ostinato em tríades e baixos em movimento de quinta justa descendente. O início da frase é marcado pela presença do ostinato reduzido iniciado com a tríade de **si menor**, que polariza a frase nessa região, que é a tônica relativa de **Ré maior**. Contudo, no fim da frase, apesar das terças características de escalas maiores, a polarização cadencial ocorre no homônimo menor de **ré maior**, **ré menor**, mas repousando no que seria a relativa maior de **ré menor**, **fá maior** (repouso marcado pelo movimento do baixo). Assim entre os compassos 74 e 77 ocorre a oscilação entre os modos **mixolídio** e **dórico**. Os acordes do ostinato e da linha do baixo, poderiam ser gerados pelos modos de ré dórico e mixolídio, mas as relações estabelecidas (de relativo maior e menor) são tonais.

A segunda frase dessa subseção repete o mesmo procedimento da frase anterior. Contudo, o acorde que finaliza e cadencia a frase, não é o homônimo menor, e sim o próprio acorde de **ré maior** (**polarização**), seguido de uma nova polarização na tônica relativa de **ré maior**, o acorde de **si menor** expresso no baixo. No âmbito modal toda a melodia está contida no modo de **ré mixolídio**.



Figura 23: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 74-81

Na subseção **b**, já citada a questão das frases, a textura é formada por duas linhas, polarizadas no modo de **ré dórico**: melodia expandida e terças paralelas (derivação do ostinato rítmico), movimentando-se continuamente por segundas ascendentes.

A união da melodia expandida com as terças ascendentes, formam acordes com sétimas e nonas, sonoridades modernas, criando uma atmosfera harmônica onde a melodia parece “flutuar”. Isso pode ser relacionado ao que Neves (2008) denomina abandono da harmonia pela superposição de elementos lineares independentes. A harmonia é um resultado do movimento dos elementos da textura. Ao mesmo tempo a passagem pode ser relacionada à experimentação de Santoro em relação à harmonização a partir de escalas modais (MENDES, 2009), com claras referências à música popular.

No compasso 87 a grande tensão da subseção, ocorre o acorde de **si diminuto com sétima diminuta**, proveniente da escala de **Ré menor melódica**, o qual apresenta uma tensão resolvida pelo acorde de **Ré maior**.



Figura 24: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 86-89

Podemos relacionar a passagem à liberdade harmônica citada por Neves (2008) na música nacionalista modernista, vinculada à abundância de acordes alterados e dissonantes

como um “toque de modernidade”, uma estrutura melódica modal aliada às polarizações tonais. Também se relaciona a isso a utilização de acordes alterados em harmonizações de melodias modais apontadas por Mendes (2009), na fase nacionalista de Santoro.

Segue-se o retorno da subseção **a'** (compassos 90 com anacruse a 97), cuja melodia já foi descrita. O ostinato e o baixo apresentam-se como no início da seção **B**. Inicialmente o acorde indica a polarização na região de **B menor** (tônica relativa de **D maior**) e a primeira frase se encerra em **D maior** (acorde). Já o baixo, em quinta justa, realiza polarização em **Si menor** (relativa menor de **Ré maior**). Novamente o compositor oscila as polarizações nas finalizações das frases, conforme exemplo da primeira frase da subseção **a'**.



Figura 25: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 90-93

Na segunda frase de **a'** (compassos 94 com anacruse ao compasso 96), nas linhas do ostinato e baixo, ocorre polarização inicial em **Ré menor** e a frase se encerra polarizada em **Fá** (tônica relativa de **D menor**). Ocorre com um pequeno movimento cromático no próprio acorde de repouso, criando uma suspensão, já preparando para a transição que virá a seguir.



Figura 26: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 94-96

A Transição compreende os compassos 98 com anacruse a 101. Apresenta cromatismo, expresso na linha do baixo. Em relação à textura, é composta por duas linhas. A

melodia de sentido ascendente, alterna entre graus conjuntos e saltos até alcançar uma téttrade de **Mi menor com sétima menor**. Na linha do baixo há um pedal em oitavas que também se move por cromatismo (mi **bemol/mi bequadro**), que se resolverá em **ré** (nota polarizadora da sessão seguinte).



Figura 27: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 94-101

3.2.3. Repetição da seção A e Coda

Após a transição citada anteriormente ocorre a repetição parcial da Seção A, ocorrendo o retorno aos compassos iniciais 102 até o compasso 139 (contemplando as subseções **a**, **b**, **transição**). Após o compasso 139 ocorre um sinal de salto, demarcando o início da **Coda** (compassos 140 a 149). Segundo Dourado (2008, p.85), a coda é uma “seção ou trecho que encerra um movimento ou peça”. Na obra em questão ela é formada inicialmente por uma textura em duas linhas e, posteriormente, três. Ela também deriva do ostinato inicial.

A seção é toda construída sobre uma nota pedal, polarizada em **ré**, como no início da obra (linha do baixo), porém sem a apresentação do intervalo de quinta justa/quarta justa. O ostinato é transformado em tríades arpejadas ascendentes dentro do modo de **ré eólio**, remetendo ao movimento ascendente do ostinato. A principal diferença dessa variação é o fluxo contínuo de semicolcheias, com acentos deslocados que resultam num determinado padrão rítmico sincopado ($\frac{2}{4}$ $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ | $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$), enfatizando ritmicamente uma melodia dentro de outra.

231-4

ff

Rio - 1951

Figura 28: Santoro C. (1951), *Dansas Brasileiras n. 1*, compassos 140-149

A partir do compasso 144 um novo padrão de acentuação é apresentado, baseado em colcheias pontuadas que se deslocam dentro do compasso binário e provocando uma quebra da métrica. Os acordes arpejados ascendentes, construídos sobre o modo de **ré dórico**, alternam-se entre acordes de três sons (1ª e 2ª inversões) e acordes quartais (cujo modelo prevalece nos compassos finais da progressão).

No final dessa progressão surge uma linha intermediária na textura formada por terças ascendentes (remetendo ao movimento de segundas do ostinato). Essa linha reforça o ritmo sincopado da passagem e culmina numa tensão harmônica gerada por cromatismo, e remetendo a funções tonais (suspensão).

A obra encerra-se com um motivo acéfalo que se direciona à nota **ré**, resolvendo a tensão gerada por cromatismo dentro da estrutura modal em dinâmica *fortíssimo*.

4 Conclusão

O presente trabalho teve como foco principal a análise da obra *Dansas Brasileiras n. 1*, realizada por meio de um levantamento das características composicionais das estéticas nacionalistas (modernista e real socialista) e contextualizando o período composicional de Cláudio Santoro à época em que a concebeu. Permitiu identificar que a obra em questão apresenta de forma concomitante características dessas duas estéticas composicionais, conforme demonstra a análise.

A revisão bibliográfica foi muito importante nesse processo. Permitiu-nos entender melhor a gênese do nacionalismo musical brasileiro, sua forte associação ao movimento modernista e, posteriormente, o aparecimento da estética real socialista.

Foi possível entender os pressupostos que caracterizam essa estética bem como as justificativas pelas quais tenha sido assim formatada, como, por exemplo, a necessidade da referência folclórico-popular e sua assimilação pelo compositor. Também foi importante conhecer os pressupostos da estética real socialista, que no Brasil acabou sendo uma continuidade do nacionalismo modernista.

Dansas Brasileiras n.º 1 foi concebida por Santoro nessa fase inicial ao encontro do nacionalismo (denominada nacionalista), pautada pelos pressupostos do II Congresso de Praga (influência do real socialismo). Ao mesmo tempo, é possível identificar na obra procedimentos composicionais similares aos utilizados pelos nacionalistas modernistas. A consciência dessas características é algo muito importante ao abordar essa peça, no que diz respeito à sua contextualização estética e histórica.

Muitas das características estético-composicionais elencadas por Neves (2008) podem ser identificadas na obra *Dansas Brasileiras n. 1*, bem como características da música real socialista também descrita por Neves (2008) e reforçadas por Mendes (2009) em relação à música de Santoro no período nacionalista. Isso foi demonstrado e descrito na análise da obra.

A busca pela referência nacional é uma das questões comuns aos dois nacionalismos. Essa característica é expressa na obra em questão pela utilização de uma rítmica característica (pulsante e sincopada, remetendo às danças nacionais); de melodias modais, tão comuns ao nosso folclore e pelo título da obra.

Santoro imprimiu um diferencial à sua música nacionalista, o que está presente na obra: ao se referir ao elemento nacional não se baseou no recolhimento e citação de temas folclórico-populares, como faziam alguns modernistas. Criou elementos para sua música

através do estudo do folclore e da música popular, conforme pressupostos do II Congresso de Praga, como descreve Mendes (2009).

Assim o compositor valeu-se do desenvolvimento temático, que pode ser relacionado à música dos modernistas. Estes, visando desenvolver sua música com temas folclóricos recolhidos, acabavam deformando esse material, adequando-o às normas da música europeia. Santoro criou temas ou elementos dentro do espírito folclórico que ele pôde desenvolver e “deformar” livremente. Eram suas ideias, originais, concebidas por ele para serem trabalhadas conforme seu desejo, intenção estética e técnica. O elemento nacional que Santoro criou na obra *Dansas Brasileira n. 1* foi pensado para uso em diferentes desenvolvimentos enquanto os temas recolhidos da tradição folclórico-popular não foram concebidos para fins de desenvolvimento temático em formas de composição próprias da música erudita. No caso específico da obra, o desenvolvimento está associado aos elementos ostinato, melodia e baixo.

Este desenvolvimento obstinado sobre esses elementos de caráter nacional pode ser percebido e permite várias situações na obra: mudanças de caráter sem mudanças significativas no material utilizado, como as que ocorrem na melodia, ostinato e baixo entre as subseções **b** e **a** e a melodia entre as seções **A** e **B**. A referência ao caráter nacional é sempre reforçada. O desenvolvimento dos elementos nunca os descaracteriza, mas sim, traz unidade à obra.

Em relação ao título da obra, a referência nacional mais universalista do nome da obra analisada, sugere uma aproximação à referência real socialista. Essa corrente pressupõe desde sempre um nacionalismo mais essencial, assimilado e integrado ao espírito composicional do compositor.

Outra questão importante relacionada ao nacionalismo modernista que pode ser identificada na obra é a construção do discurso musical por meio de texturas (nas quais se sobrepõe verticalmente e horizontalmente elementos característicos, como no caso da obra, ostinato, melodia e baixo). Esse tipo de construção foi muito comum aos nacionalistas modernistas, que tinham uma preferência pelo uso de ostinatos e pelo tratamento contrapontístico de temas recolhidos ou originais deformados. Santoro concebeu a obra a partir de uma textura, a qual passou por diversas transformações.

Partindo da análise, podemos associá-la ao desenvolvimento temático, à busca pela unidade na obra (síntese dos elementos nacionais), à maior diretividade na escuta e também ao reflexo da influência impressionista, já comum aos nacionalistas modernistas (absorção da harmonia pela rítmica e liberdade harmônica).

O reflexo da influência impressionista na obra *Dansas Brasileiras n. 1* é expresso no resultado sonoro inovador, vinculado à utilização de elementos (de caráter nacional) sobrepostos e desenvolvidos. Esses elementos são: melodia modal associada a polarizações tonais; alternância de modos; ostinatos rítmico-melódicos, acordes alterados e cromatismos associados aos modos. Esse processo traz à obra uma sonoridade moderna, mas também a aproxima da música popular brasileira.

O grande diferencial de Santoro, no que diz respeito à construção da melodia e harmonia da obra analisada, foi a tentativa de sistematização de um novo tratamento harmônico. Isso se deu, principalmente, através das junções de estruturas modais com harmonias tonais sobrepostas e sublimadas por outras estruturas, porém redutíveis a cadências tonais, salvo momentos de maior liberdade harmônica.

Essa inovação visava, sobretudo, diferenciar-se desse primeiro nacionalismo. Segundo críticas advindas de grupos de renovação musical como o *Música Viva*, o nacionalismo modernista acabou por criar cristalizações em relação aos processos composicionais. Isso se estendeu conseqüentemente ao perfil das obras desse período, como foi visto na revisão bibliográfica.

A tentativa de Santoro de fazer algo diferente - estudar o folclore, utilizar e sobrepor elementos com novas sonoridades e efeitos visando transmitir uma ideia nacional essencial, acabou por aproximar sua música à dos modernistas. Num primeiro momento, principalmente no que diz respeito à sonoridade, sua música não parece ser tão diferente e renovadora quanto ele queria. Essas diferenças só são percebidas num estudo mais aprofundado, principalmente quando se identifica o ostinato como elemento gerador de todos os outros elementos apresentados nas demais linhas que compõe a textura e quando se identifica os elementos que forma a textura da peça. Segundo o documentário Santoro – *o homem e sua música* (Direção de John Howard Szerman, 2015) o próprio compositor afirmou não ter sido essa fase composicional tão relevante dentro de sua trajetória.

Isso nos leva a inferir que a obra pode ser entendida dentro de uma continuidade da estética nacionalista modernista. Contudo, apresenta uma forte filiação ideológica, relacionada ao real socialismo e à busca pelo essencial na música nacional (relacionados principalmente à construção dos elementos temáticos na obra e sua unidade).

A pesquisa sobre a estética dessa obra nos ajudou a ter consciência da história e das características estéticas e ideológicas as quais o compositor passava à época de composição da mesma. Essa pesquisa acima de tudo subsidiou-nos para a interpretação dessa obra de uma

maneira única, não apenas dela, mas das obras nacionalistas, reais socialistas e até as vanguardistas, que de forma indireta não deixam de dialogar com essa composição.

Assim, essa pesquisa permitiu-nos entender, dentre outras coisas, um período muito importante na produção musical brasileira, de bastantes discussões e pesquisas com o objetivo de moldar uma arte verdadeiramente nacional, ligada a elementos nacionais, às tradições do povo e à cultura popular. Uma enorme mudança em relação aos anos anteriores, nos quais o referencial europeu era o padrão de criação. Essa ressignificação de nossa cultura, a valorização do nacional foi tão importante e forte em nossa música que até hoje grupos continuam a compor visando atingir esses preceitos desenvolvidos no século passado: divulgação, valorização e desenvolvimento do bem cultural nacional.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1962. 188 p.

Associação Cultural Claudio Santoro. **Obras para Piano Solo (em ordem cronológica)**. Claudio Santoro. 2016. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/01_piano-crono.html>. Acesso em: 04 jun, 2016.

BERVIAN, Pedro Alcino; CERVO, Amado Luiz; SILVA, Roberto da. **Metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007. 162 p.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano**. 2013. 336 p. Tese de Doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013.

CASTAGNA, P. A. **O movimento musical romântico no Brasil**. Apostilas do curso de História da Música Brasileira. Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo. v. 12. São Paulo, 2003.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2. Ed. São Paulo. Editora 34, 2004. p. 384 p.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; CAVAZOTTI, André. **Música e Pesquisa: novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GANDELMAN, Salomea. **Compositores brasileiros. Obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 335 p.

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Sonatina n. 3**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969. 1 partitura [15p.]. Piano.

GUERRA-PEIXE, César. **Suíte n. 2 (Nordestina)**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. 1 partitura [27 p.]. Piano.

GUERRA-PEIXE, César. **Suíte n. 3 (Paulista)**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. 1 partitura [28 p.]. Piano.

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. **História da música ocidental**; revisão técnica de Adriana Latino; Tradução de Ana Luísa Faria; Revisão do texto José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 1994. 759 p.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. 371 p.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986. 179 p.

LORENZO FERNANDEZ, Oscar. **Suíte Brasileira nº2**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1942. 1 Partitura. Piano.

LORENZO FERNANDEZ, Oscar. **Suíte Brasileira nº3**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1942. 1 Partitura. Piano.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). **Enciclopédia Brasileira de Música - erudita folclórica e popular**. v. 1. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1977.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550 p.

MENDES, Sergio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final**. 2009. 289 p. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. **Per Musi**. Campinas n. 11, p. 95-105, jan./jun. 2005.

SANTORO, Cláudio. **Dansas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Southern Musica, 1953. 1 Partitura. Piano.

SANTORO: O Homem e sua Música. Direção: John Szerman. Brasil: daDa'n Zen Produções Artísticas, 2015. 1 DVD (85 minutos), son., color.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. São Paulo. Edusp, 1991. 276 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2000. 75 p.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987. 175.

VETROMILLA, C. O problema das 'fases estéticas' e a *Suíte* para violão na obra de Guerra-Peixe. **Per Musi**, Belo Horizonte v. 5 e 6. p. 131 – 140, 2002.

VIEIRA, Alice Martins Belem. **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**. 2013. 254 p. Tese Doutorado em Música – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Cirandas**. São Paulo: Casa Artur Napoleão, 1926. 16 Partitura. Piano.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas nº 4**. New York: Consolidated Music Publishers, 1941. 1 Partitura. Piano.

Anexo (Partitura *Dansas Brasileiras n° 1*)

Para Janette Alimonda

DANSAS BRASILEIRAS

1.

CLAUDIO SANTORO

A Allegro (♩: 112)

a



5 (106)



9 (110)



14 (115)



18 (119)



Copyright 1953 by Southern Music Publishing Company, Inc.
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

23 (124)

b'

28 (129)

Transição

33 (134)

a

38 (139)

43

a'

48

Measures 48-52. Treble and bass staves. Measure 48 has a treble clef. Measure 52 has a key signature change to two sharps (F# and C#).

53

b'

Measures 53-57. Treble and bass staves. Measure 53 has a treble clef. A yellow circle with 'b'' is above measure 53. The key signature is two sharps.

58

Transição

Measures 58-61. Treble and bass staves. Measure 58 has a treble clef. A yellow oval with 'Transição' is above measure 61. The key signature is two sharps.

62

a''

poco rit.

pp

f a tempo

Measures 62-66. Treble and bass staves. Measure 62 has a treble clef. A yellow circle with 'a'' is above measure 64. Performance markings include 'poco rit.', 'pp', and 'f a tempo'. The key signature is two sharps.

67

Measures 67-71. Treble and bass staves. Measure 67 has a treble clef. The key signature is two sharps.

B **a**

Lento Cantabile

72 *rall. e dim.* *p* *pp*

78 *b*

86 *a'* *rit.*

94 **Transição** *mf* *f* *rit.* *p* *D.C. tutto poi*

140 *cresc.*

145 *ff* *fff*