

# **PAULISTANA Nº 7 PARA PIANO, DE CLAUDIO SANTORO: UMA INVESTIGAÇÃO DOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA ESCRITA PIANÍSTICA**

Polyane Schneider  
poly-schneider@ig.com.br  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Resumo**

Este artigo mostra os resultados de uma investigação dos elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana nº 7* (1953) de Claudio Santoro (1919-1989). Contextualiza historicamente a obra, e exibe as conexões entre os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana nº 7* e os de outras obras do repertório pianístico brasileiro (STOWELL, 1998).

Palavras-chave: *Paulistana nº 7*; escrita pianística; Claudio Santoro.

## **Abstract**

*This text shows the results of an investigation of the musical and pianistic elements found in Claudio Santoro's (1919-1989) *Paulistana nº 7* (1953) a work which embodies many stylistic traits of his second compositional period. While presenting a formal analysis, this text points out to the connections between Santoro's pianistic writing and that of his Brazilian contemporaries (STOWELL, 1998).*

Keywords: *Paulistana nº 7*; pianistic elements; Claudio Santoro.

Este artigo apresenta a conclusão de uma etapa de pesquisa a qual tem como objetivo investigar os elementos que caracterizam a escrita pianística de Claudio Santoro na *Paulistana nº 7*. Através da identificação de padrões de acompanhamento; topografia do teclado; disposição de registros e textura, realizou-se uma investigação de como Santoro apropria-se de elementos da escrita pianística brasileira praticada na primeira metade do século XX. Para proceder a análise da inserção de elementos da escrita tradicional, que se mesclam com a pianística nacionalista na obra, foram examinados os conteúdos harmônicos, melódicos, rítmicos e timbrísticos.

Robin Stowell, no livro *Beethoven: Violin Concerto* (1998), especialmente no capítulo *The genesis of Op. 61* (p.11-29), traça uma relação entre a escrita idiomática para violino do *Concerto para violino op. 61* deste compositor e outros concertos e obras do repertório violinístico compostos na França e na Áustria nesta mesma época. A análise compara figurações musicais tais como motivos melódicos, disposição de registros e verifica como são enfatizadas as qualidades próprias de um idioma instrumental. Através desses tópicos, revelam-se os elementos em comum entre as obras selecionadas. Esse livro centra-se na análise estilística, portanto comparativa entre obras da mesma categoria e constitui-se em um modelo viável para o presente trabalho. Assim como Stowell estabelece um diálogo entre o *Concerto para violino* de Beethoven e demais obras do repertório violinístico, aqui demonstram-se, ao comparar figurações em comum, as conexões entre a *Paulistana nº 7* e diversas obras anteriores e contemporâneas na literatura pianística brasileira.

### **Do compositor e da obra**

Em 1948, Santoro participou do 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga (República Tcheca) e este evento causou um impacto significativo a ponto de redirecionar sua produção musical, que até então caracterizava-se pela adoção de processos dodecafônicos. Segundo Kater (2001, p. 85), “é a sua participação no Congresso de Praga que o levará a assumir posição explícita em favor de um nacionalismo progressista”. Em seu artigo “Problemas da Música Brasileira Contemporânea em face das resoluções e Apelo do Congresso de Compositores em Praga”, publicado pela revista *Fundamentos* em 1948, Santoro ressalta a necessidade da busca de uma linguagem artística próxima das massas populares (apud, NEVES, 1981, p. 120). Santoro tinha apreço e admiração pelos compositores brasileiros nacionalistas anteriores a ele, principalmente por Villa-Lobos e Guarnieri. Reconhecia que se deveria dar prosseguimento ao movimento nacionalista por eles articulado, porém ressaltava que era necessário buscar uma música essencialmente brasileira e não procedente de movimentos nacionalistas europeus (MENDES, 1999, p. 41).

As tendências estéticas, pelas quais Santoro estava engajado durante sua segunda fase (aproximadamente entre 1948-60), tiveram repercussão na *Paulistana nº 7*. Dentro de um estilo sofisticado, emprega elementos que evocam as manifestações rurais e urbanas. Esses elementos associam-se à prática comum entre compositores brasileiros da geração de Villa-Lobos, pelos quais Santoro demonstrava apreço e admiração.

Gadelman (1997, p. 274) apresenta um breve comentário sobre a *Paulistana* nº 7, caracterizando-a como uma forma sonata muito livre e composta harmonicamente de tríades, tétrade, poliacordes e estruturas quartais. Os temas dessa sonata são de natureza modal e constituídos de uma célula sincopada formada por nota repetida. O trecho de retransição no corpo da obra (*Meno Ancora*), contrastante em relação às demais seções é caracterizado pela autora como uma marcha rancho de inspiração villalobiana.

A *Paulistana* nº 7 de fato estrutura-se em um esquema de sonata, como o seu próprio subtítulo anuncia, *Sonata em um movimento*. A adoção de uma escrita nacionalista inserida em padrões formais convencionais evidencia a opção de Santoro pelo neoclassicismo musical tão prevalente entre seus contemporâneos brasileiros e estrangeiros. Organizada em três seções, observa-se que entre a Exposição, o Desenvolvimento e a Recapitulação há uma razão de números de compassos representada pela soma de  $72+70+62=204$  e que gera respectivamente a proporção de 35,29%, 34,31% e 30,29%. A linguagem harmônica da peça é caracterizada pelo emprego de acordes de 7º, 9º, 11º, 13º, superposições quartais e formações escalares modais. Da tradição conserva o centro tonal definido por uma cadência em DO, no primeiro tema da Exposição [4 e 12] e na conclusão da Coda [204]. As referências tonais de longo alcance são sólidas e perceptíveis, os eventos locais tendem a privilegiar um conteúdo dissonante.

## Conexões entre peças do repertório pianístico brasileiro e a *Paulistana* nº 7

### Conteúdo melódico

O tema propulsor da *Paulistana* nº 7 (figura 1) apresenta um padrão de escrita caracterizado por notas repetidas de ritmo sincopado em uníssono. Este recurso é freqüentemente empregado por Santoro em diversas passagens de suas obras para piano e, também pode ser observado em outras peças da literatura pianística brasileira, como na *Ciranda O pintor de Cannahy* [4-9] de Villa-Lobos (figura 2). O emprego desse recurso confere ao piano um caráter decididamente percussivo.

*Allegro e Energico*

PIANO

The musical score for piano, labeled 'PIANO', shows a dynamic 'ff' (fortissimo) followed by a rhythmic pattern of eighth-note pairs. The first measure starts with a 's' dynamic. The pattern is: eighth note, eighth note; eighth note, eighth note; eighth note, eighth note; eighth note, eighth note. This pattern repeats across the measures. A fermata is placed over the eighth note of the second measure.

Figura 1: *Paulistana* nº 7 [1-4]



Figura 2: *Ciranda O pintor de Cannahy* [4-9] (1926), Villa-Lobos

### Conteúdo rítmico

Na *Paulistana* nº 7, a célula , tão reiterada na rítmica brasileira (Appleby, 1983), ocorre nos três grupos temáticos e, combinada com diversas figuras sincopadas, determina o caráter propulsor da peça. Esta célula rítmica caracteriza um número considerável de obras brasileiras para piano. Em andamento lento, o próprio Santoro faz uso desta célula na *Paulistana* nº 1 [1-5] (figura 3) e, em um ritmo mais movido é também empregada por Fructuoso Vianna no *Tanguinho* [17-24] da coleção 7 *Miniaturas* (figura 4).



Figura 3: *Paulistana* nº 1 [1-5]

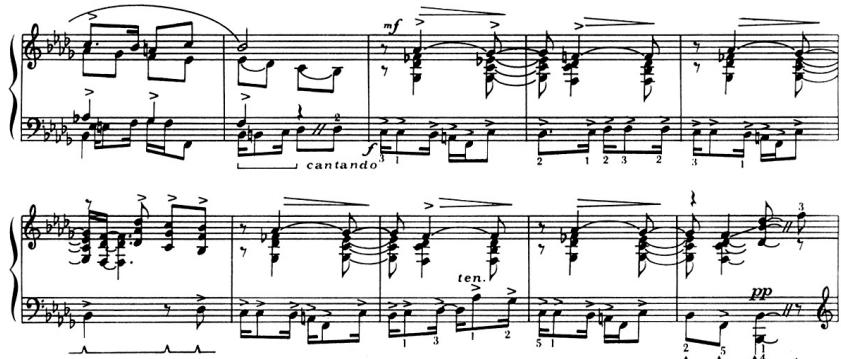


Figura 4: *Tanguinho – 7 Miniaturas* [17-24] (1932), Fructuoso Vianna.

O emprego de três semicolcheias agrupadas e marcadas por acento é um padrão de escrita que ocorre não só na *Paulistana* nº 7 [35-37] (figura 5) como em outras obras anteriores e posteriores para piano do mesmo compositor. Esse recurso altera a divisão interna do compasso e cria novos padrões de subdivisão. Assim ela também se apresenta na *Lenda Sertaneja* nº 4 [55-56] de Mignone (figura 6).



Figura 5: *Paulistana* nº 7 [35-37]



Figura 6: *Lenda Sertaneja* nº 4 [55-56] (1930), Mignone.

## Textura

Na *Paulistana* nº 7 o segundo grupo temático da exposição [42-46] (figura 7) é elaborado em textura multi-estratificada. Os recursos utilizados que compõe essa textura são acordes pedais e melodia em uníssono. Esses recursos também são observados em outras peças tais como na *Mulatinha* [24-30] (figura 8) da coleção *Prole do Bebê* nº 1 de Villa-Lobos.



Figura 7: *Paulistana* nº 7 [42-46]

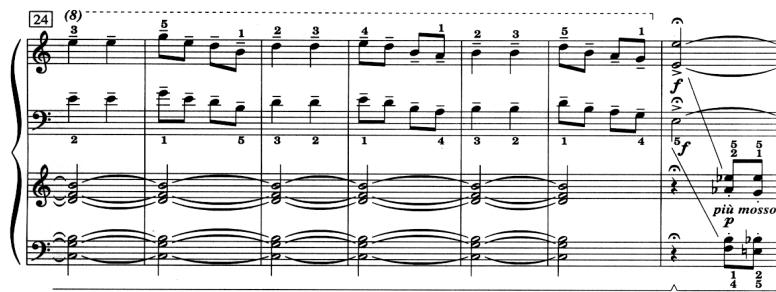


Figura 8: *Mulatinha* [24-30] (1918) da coleção *Prole do Bebê* nº 1, Villa-Lobos.

No trecho [192-195] da *Paulistana* nº 7, a textura intensifica-se por meio de estruturas cordais em figuração sincopada (figura 9). Tal efeito pode ser comparado ao empregado em peças de outros compositores brasileiros, por exemplo, no *Cateretê* [42-48] (figura 10) de Mignone.



Figura 9: *Paulistana* nº 7 [192-195]



Figura 10: *Cateretê* [42-48] (1931), Mignone.

## Exploração do instrumento

Na *Paulistana nº 7*, coloridos timbrísticos são obtidos pela combinação de diferentes articulações, pela sobreposição de sonoridades e pelo prolongamento das notas pedais. Os recursos sonoros do piano são explorados não só na região média do teclado, mas também no emprego consistente de registros extremos. Há passagens virtuosísticas que são acionadas por meio de mãos alternadas e gestos arpejados (figura 11). Exemplo de padrão de escrita virtuosística semelhante nota-se na peça *Corta Jaca* [37-38] de Fructuoso Vianna (figura 12).

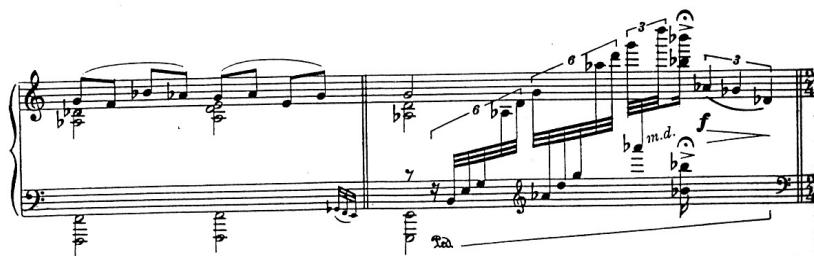


Figura 11: *Paulistana nº 7* [125]



Figura 12: *Corta Jaca* (1931), Fructuoso Vianna. [37-38].

## Considerações finais

A partir das conexões estabelecidas entre a *Paulistana nº 7* e as peças do repertório pianístico brasileiro, constata-se que Santoro emprega vários, ou mesmo a maioria dos recursos de escrita da prática corrente entre compositores brasileiros da primeira metade do século XX. Pode-se dizer que na *Paulistana nº 7* Santoro evoca, através de uma linguagem sofisticada e elaborada, as manifestações rurais e urbanas, mas não apela para citações diretas deste material. Neste artigo, procurou-se demonstrar as ocorrências deste material, mas dada a sua variedade e riqueza, exemplificou-se uma parcela mínima dos resultados obtidos.

## Referências bibliográficas

- APPLEBY, David. *The music of Brazil*. 1º edição. Austin: University of Texas Press, 1983.
- GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará Editores. 1997
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro e a expressão musical ideológica*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999, Dissertação.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1º edição. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- STOWELL, Robin. *Beethoven: Violin Concerto*. 1º edição. New York: Cambridge University Press, 1998.
- SCHNEIDER, Polyane. *Paulistana nº 7 para piano de Claudio Santoro: uma investigação dos elementos característicos da escrita pianística*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Artigo (Mestrado em Práticas Interpretativas), Programa de Pós-Graduação em Música: Mestrado e Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

## PARTITURAS

- MIGNONE, Francisco. *Cateretê*. Partitura para piano. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Lenda Sertaneja nº 4*. Partitura para piano. São Paulo: Edição Cembra.
- SANTORO, Claudio. *Paulistanas*. Partitura para piano. São Paulo: Edições Cembra, 1955.
- VIANNA, Fructuoso. *Corta Jaca*. Partitura para piano. São Paulo: L. G. Miranda, 1932.
- \_\_\_\_\_. *7 Miniaturas*. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1979.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A Prole do Bebê nº 1* Partitura para piano. Alfred Publishing: U.S.A, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cirandas*. Partitura para piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.