O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções *A Menina Boba*

Carlos de Lemos Almada (UNIRIO)

Resumo: Este artigo tem como objetivo iniciar uma investigação sob uma perspectiva essencialmente técnica sobre o assim chamado "dodecafonismo não-ortodoxo" praticado no Brasil durante a década de 1940 pelos componentes do Grupo Música Viva. Para isso foi escolhida uma obra que pudesse bem representar o movimento, o ciclo de canções *A Menina Boba* (composto por duas peças), escrito por Cláudio Santoro, reconhecidamente o compositor brasileiro melhor sucedido na adaptação à sua prática musical do método dodecafônico elaborado por Arnold Schoenberg. A metodologia empregada consiste na análise das duas canções exclusivamente sob o aspecto do manejo serial por parte do compositor, tendo como parâmetros comparativos as informações sobre as normas e possibilidades do método dodecafônico contidas em alguns textos consagrados que versam sobre a matéria, principalmente Perle (1962), Schoenberg (1984) e Leibowitz (1997).

Palavras-chave: Cláudio Santoro; Música Viva; Arnold Schoenberg; método dodecafônico.

Abstract: This article aims at investigating the technical aspects of the so-called "non-orthodox" serialism of the *Grupo Musica Viva*, an aesthetic current in Brazilian music of the 1940s. For this purpose, I have selected for analysis one representative work of that movement, namely, the two-piece song cycle *A Menina Boba* written by Cláudio Santoro, considered the most successful Brazilian composer to adapt Schoenberg's twelve-tone method into his own musical language. This study consists of an analysis of these two songs exclusively under the perspective of Santoro's handling of the serial procedures. As comparative parameters, I will use the method's rules and general information presented in some of the most important texts written on this matter, particularly Perle (1962), Schoenberg (1984) and Leibowitz (1997).

Keywords: Cláudio Santoro; Música Viva; Arnold Schoenberg; twelve-tone method.

ALMADA, Carlos de Lemos. O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções *A Menina Boba*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.

Examinando a historiografia musical brasileira encontramos com freqüência o termo "dodecafonismo não ortodoxo" para definir a música praticada pelos integrantes do Grupo Música Viva (em especial, Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger) durante a década de 1940. Esse termo tão recorrente, no entanto, quase sempre é desacompanhado de explicações essencialmente técnicas, o que faz com que se perpetue praticamente sem maiores reflexões. Afinal, o que seriam os elementos caracterizantes dessa tal heterodoxia na prática serial dos compositores brasileiros citados? Até que ponto suas obras se distanciam das diretrizes do método dodecafônico original? Existiria realmente um "dodecafonismo brasileiro", homogêneo entre os integrantes do Grupo Música Viva? Ou então estilos dodecafônicos peculiares a cada um desses músicos?

O presente artigo, que pretende inciar uma linha de pesquisa mais ampla na busca dessas respostas, fecha o foco sobre a prática composicional de Cláudio Santoro (1919-1989), através da análise de duas canções do ciclo *A Menina Boba*, para voz feminina e piano, composto em 1944. A razão da escolha de uma obra desse compositor para iniciar o estudo não é, de modo algum, arbitrária. É, antes de tudo, emblemática e significativa. Sendo Santoro o primeiro nome de maior destaque a aderir à nova técnica de composição em doze tons, introduzida no Brasil pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter – que se tornaria seu professor em 1940 –,[1] e sendo ele também notoriamente considerado como o compositor brasileiro melhor sucedido no manejo do método de doze sons (MARIZ, 1994, p.24),[2] escolhê-lo como modelo de estudo (para futuras comparações) impõe-se quase como um caminho natural e evidente.[3]

[1] Baseado em entrevistas com Koellreutter, Kater (2001) informa que, embora o mestre alemão seja considerado comumente o "pai" do dodecafonismo no Brasil, teria sido Santoro o real inspirador do movimento, quando apresentou para o exame de Koellreutter uma de suas primeiras composições – a *Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas* – com o intuito de se tornar seu aluno. Ao comentar que a peça possuiria "algumas passagens organizadas de forma serial" (ibid, p.107), Koellreutter teria então despertado em seu novo discípulo a vontade de conhecer mais sobre o assunto, iniciando assim um treinamento sistemático na referida técnica. Ainda segundo Kater, as composições de Koellreutter anteriores a esse episódio eram escritas em linguagem essencialmente tonal, num estilo próximo de Hindemith, um de seus professores.

[2] Neves (1981, p.99) afirma que Santoro se tornou "o primeiro compositor brasileiro a aplicar corretamente a técnica dodecafônica".

[3] Também foi uma motivação especial na escolha o fato de a obra em questão possuir mais de um movimento (aspecto que se revelará como importante no decorrer deste trabalho), ter sido composta em 1944 (ano de grande fecundidade artística do compositor), ter sido premiada e ser uma das poucas do

Acreditamos que a identificação e a interpretação, na peça de Santoro, de elementos "subversivos" em relação aos principais parâmetros do método composicional dodecafônico, dependendo de fatores como quantidade, relevância, recorrência, etc., poderá ajudar na investigação sobre os aspectos que caracterizariam a suposta "não-ortodoxia" do dodecafonismo praticado pelo Grupo Música Viva (ou, pelo menos, por Cláudio Santoro). Evidentemente, esta pesquisa apresenta-se apenas como a primeira etapa do processo: a observação focalizada em *uma* obra de *um único* compositor. Contudo, é justo pensar que possa ser este um bom ponto de partida, lançando luzes sobre esse nebuloso (e, em relação aos aspectos puramente técnicos, pouco estudado) período da história musical brasileira.

Como referencial teórico para as comparações serão utilizados textos de Schoenbert (1984), Leibowitz (1997) e Perle (1962). São também relevantes para este trabalho dois artigos, ambos abordando aspectos da fase dodecafônica de Cláudio Santoro. O primeiro deles (PALHARES, 2007), focaliza justamente uma das canções (*A Menina Exausta*) do ciclo que é aqui analisado, sob as perspectivas estrutural, estética e ideológica. Enquanto que os dois últimos tópicos se afastam da presente abordagem, sua breve análise estrutural contribui para confirmar alguns pontos importantes de nossa argumentação. Já o segundo artigo (MENDES, 2007), possui não só um enfoque bastante parecido ao deste trabalho, ao investigar especificamente as ligações entre a prática dodecafônica de Santoro e as normas do método serial criado por Schoenberg, como contribui para corroborar os resultados de nossa análise, já que o autor estende seu estudo a diversas outras obras da fase dodecafônica do compositor.

O ciclo *A Menina Boba*

O ciclo de canções *A Menina Boba*, composto por Santoro sobre poemas de Oneyda Alvarenga, recebeu o prêmio Interventor Ernesto Dorneles, do Concurso Nacional de Composição promovido pela Associação Rio-Grandense de Música, de Porto Alegre, em 1944 (mesmo ano de sua composição). Segundo Mariz (1994, p.40), *A Menina Boba* é a primeira composição de Santoro para voz feminina e piano,

período serial a ser publicada e gravada (uma grande parte das obras dodecafônicas – ou assim consideradas – dos compositores do Grupo Música Viva permanece inédita, esperando edições e gravações), o que lhe confere, por si só, um maior destaque em relação à sua acolhida pelo público e pela crítica.

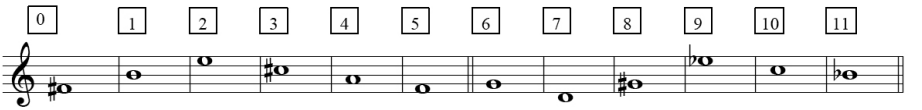
subdividindo-se em cinco números.[4] Teve estréia em Buenos Aires em 1947, quando foram apresentadas somente as duas canções publicadas, *A Menina Exausta* (nº 12) e *Asa Ferida*, justamente as que são aqui objeto de análise.[5] Sua primeira gravação (e – na falta de outras referências – provavelmente única até o momento) só ocorreria em 1972, pela RBM-Mannheim, contemplando as cinco peças, interpretadas por Carmen Wintenmayer e Frédéric Capon (piano). Ambos os poemas são de curta extensão, em única estrofe (*A Menina Exausta* possui apenas cinco versos e *Asa Ferida*, nove), o que influi, por certo, no tratamento dado por Santoro à parte vocal, que se desenrola numa linha fragmentada, sem referências motívicas (tal característica se transmite, conseqüentemente à escrita do piano).[6]

Análises

Considerando o exíguo espaço que convém a um artigo, os dados referentes à análises das duas peças serão apresentados de forma bem resumida, sendo selecionados unicamente os aspectos pertinentes a este estudo: o manejo da técnica serial pelo compositor.

A Menina Exausta

A forma primordial – [P-0][7] – da série dodecafônica utilizada na peça é a seguinte:



Ex. 1: Forma primordial [P-0] de *A Menina Exausta*

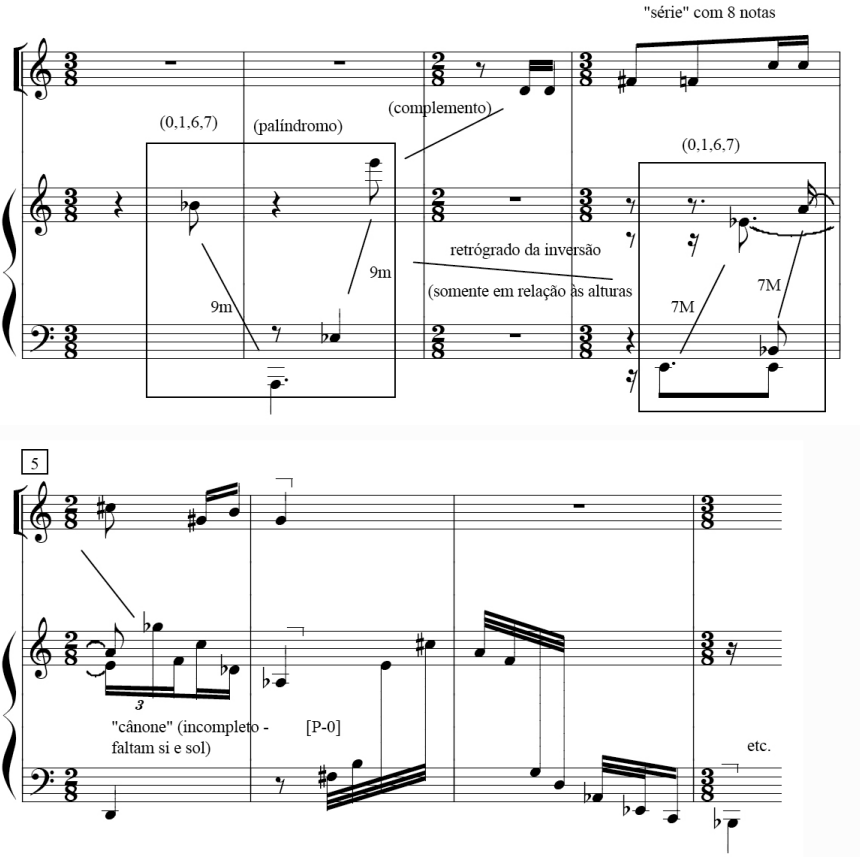
[4] Há no catálogo referências a quatro versões para o poema *A Menina Exausta* (numeradas como 1, 2, 3 e 12, sendo esta última a que é focalizada neste trabalho) e uma para *Asa Ferida* (número 4).

[5] Em 1971, em Mannheim (Alemanha) foram estreados os números 1, 2 e 3 do ciclo.

[6] É importante acrescentar que em nenhuma das peças há quaisquer alusões a ritmos brasileiros, seja no canto, seja no piano.

[7] Embora existam diferentes possibilidades de notação analítica, desenvolvidas por outros autores, este trabalho adota a terminologia descrita por George Perle, que simboliza as quatro formas seriais possíveis como P [*prime*], I [*inversion*], R [*retrograde*] e I [*retrograde-inversion*]. Suas doze transposições são numeradas de 0 a 11, assim como as alturas serializadas nelas contidas (PERLE, 1962, p. 43-4).

No entanto, ao contrário do que acontece em música composta dentro dos princípios básicos do método serial, a canção de Santoro *não* se inicia com uma clara apresentação da série, mas com um tetracorde formado pelas notas sib, lá, mib e mi (c.1-2). De acordo com a teoria dos conjuntos [*Pitch-class Theory*], essa coleção simétrica de alturas é classificada como (0,1,6,7).[8]



Ex.2: *A Menina Exausta*, c.1-8.[9]

[8] Ver Allen Forte (1973).

[9] Por motivo de clareza e visando o foco deste trabalho a parte vocal nos exemplos é apresentada sem o texto.

O mesmo tetracorde é então reapresentado como palíndromo no piano (c.4), em acompanhamento ao primeiro verso do canto, que é construído a partir de uma série de oito notas (ré, fá#, fá, dó, dó#, sol#, si e sol).[10] Tal "série provisória" é imediatamente retomada pelo piano (c.5), embora em diferente ritmo e incompleta (si e sol são omitidos). Todo esse trecho de cinco compassos, na verdade, funciona como uma espécie de introdução à apresentação da série "oficial", que surge, por fim, desacompanhada, no formato de rápido arpejo, envolvendo as mãos esquerda e direita do piano (c.6-8).[11]

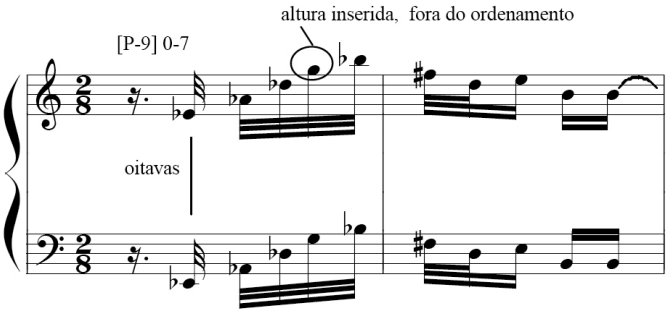
Seguem-se duas novas apresentações de [P-0], com as notas distribuídas entre canto e piano (c.8-10), a segunda delas envolvendo apenas o hexacorde inicial da série: ao omitir, sem nenhuma razão aparente, a complementação do total cromático, Santoro contraria uma das mais importantes normas do método serial (como veremos, tal procedimento é bastante recorrente nas duas peças analisadas). Fechando o que poderia ser considerado uma primeira seção da peça, o piano executa uma figura em oitavas (c.11-12)[12] com clara função de pontuação, empregando a transposição [P-9], que se apresenta, contudo, incompleta.

---

[10] A escolha dessas notas parece ter sido orientada apenas por uma preferência melódica do compositor para aquele trecho específico, desvinculada de obrigações em relação à série "principal". Trata-se, portanto, de uma nova "subversão" em relação aos fundamentos básicos do dodecafonismo, que determinam que haja apenas uma série para cada peça. Afinal, são as relações entre as alturas consecutivas da série – ou seja, as seqüências dos intervalos – que representam as funções estruturais que regem a construção harmônica da obra – em última análise, sua estrutura sintática.

[11] Palhares (2007, p. 5-7) interpreta a situação de uma maneira um pouco diversa, considerando a existência na canção de duas séries que, contudo, na falta de maiores esclarecimentos por parte da autora, parecem possuir idêntica relevância hierárquica. De uma maneira ou de outra, o fato representa uma nítida discordância em relação ao parâmetro descritos na nota anterior.

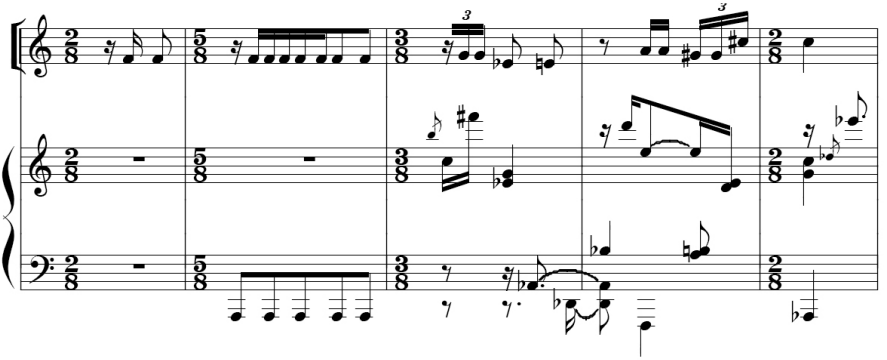
[12] Temos aqui uma nova divergência em relação a um dos preceitos mais importantes do método de composição com doze sons. Trata-se da necessidade de se evitar o emprego do intervalo de oitava, sob o risco de se enfatizar uma determinada nota, que poderia assim, hierarquizada, ser percebida como uma espécie de centro tonal. Evidentemente, este não é o caso do trecho em questão, onde o oitavamento apresenta-se nitidamente como um recurso antes orquestral/timbrístico do que propriamente harmônico. É sabido que o próprio Schoenberg, a partir de seu *Concerto para Piano* op.42, começou a empregar esse tipo de enfatização por oitavas em suas obras dodecafônicas. Embora seja teoricamente possível traçar uma linha de influência entre Schoenberg e Santoro, considerando-se as datas de composição das duas obras (1942 para o *Concerto* e 1944 para as *Canções*), é bastante improvável que isso tenha, de fato, acontecido, haja visto as dificuldades de transmissão de informações da época (ainda mais referentes a esse tipo de linguagem musical) – em plena Segunda Guerra Mundial. Portanto, se observado sob a ótica do dodecafonismo estrito "primitivo" (o qual muito provavelmente teria sido o modelo inspirador dos ensinamentos de Koellreutter), o dobramento – seja ele de reforço ou não – deve ser considerado mais uma quebra de regra (ainda que de menores conseqüências). Veremos mais adiante outros empregos de oitavas que afetam – estes sim – a estrutura sintática da construção serial.



Ex.3: *A Menina Exausta*, c.11-12.

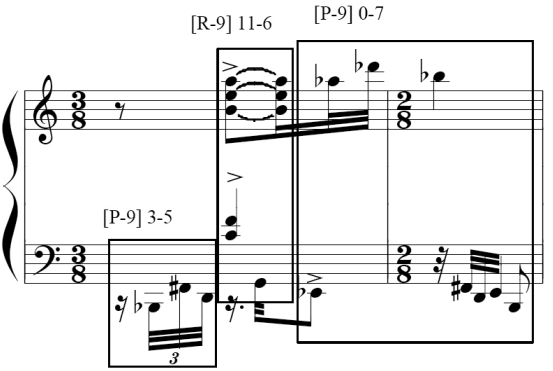
No compasso 13 são apresentadas no piano dez notas que não parecem ser relacionadas a qualquer formação da série, dando a impressão de terem sido escolhidas por critérios puramente eufônicos. Tal hipótese tende a se confirmar, pois, com o início do terceiro verso, tem lugar uma espécie de seção central (c.14-18, englobando também a apresentação do quarto verso),[13] cujo conteúdo harmônico não se refere a qualquer uma das transformações e transposições possíveis de [P-0]: é como se momentaneamente as relações funcionais básicas estabelecidas pela série tivessem sido suspensas (o que suscita uma interessante analogia com o processo harmônico-digressivo do desenvolvimento numa obra tonal!).

[13] Poder-se-ia talvez especular tratar-se aqui do "desenvolvimento" de uma concentrada e esquemática forma sonata, ainda que desvinculada de referências temáticas e tonais.



Ex.4: *A Menina Exausta*, c.14-18.

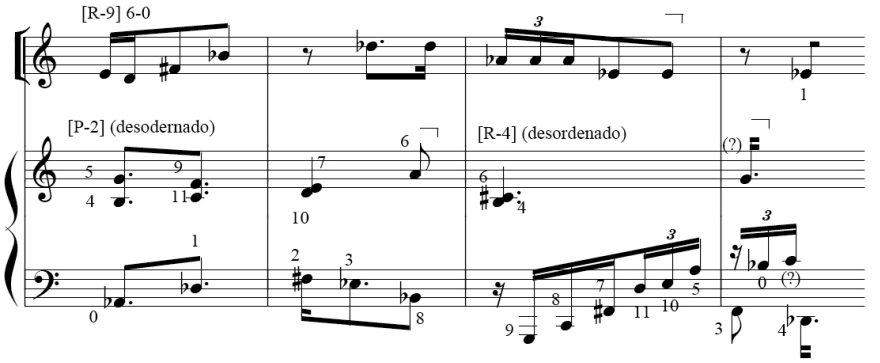
A "normalidade" dodecafônica (embora não estrita) é restaurada logo após da conclusão da frase do canto, no breve interlúdio do piano que antecede o quinto verso (c.19-20), tendo agora como referência a transposição [P-9] (e seu retrógrado [R-9]).



Ex.5: *A Menina Exausta*, c.19-20.

A primeira parte do quinto verso (c.21-23) utiliza as notas do hexacorde final de [R-9], em sua ordem estrita, como se desse continuidade ao bloco dos

acordes anteriores.[14] A essa clareza serial se contrapõe, no acompanhamento do piano, uma disposição muito menos lógica, que se subdivide em dois segmentos: no primeiro deles (c.21-22) se apresentam as doze notas desordenadas; o segundo fragmento (inciando no compasso 23 e concluindo no tempo forte do compasso 24) parece vagamente derivado de [R-4]. Este último trecho apresenta algumas inconsistências no manejo serial: além das diversas trocas na ordem, uma nota omitida (sol#, número 2) e de algumas acrescentadas, aparentemente de forma aleatória (c.24: sol / mão direita do piano, dó / mão esquerda), Santoro muda subitamente o procedimento adotado para a construção melódica do verso – de extrair a linha do canto e do piano de formas seriais separadas – dando o número 1 de [R-4] (mib) à nota inicial da segunda parte do quinto verso.

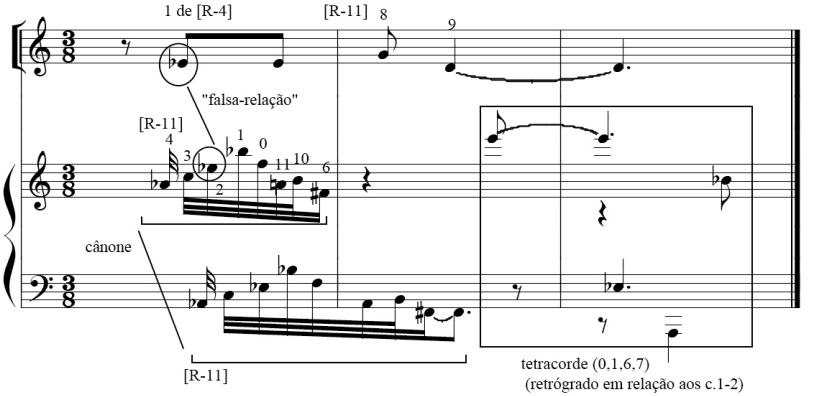


Ex.6: *A Menina Exausta*, c.21-24.

O trecho final da linha do canto (c.24-26) recebe como acompanhamento uma figuração em cânone à oitava, entre as mãos esquerda e direita do piano, que utiliza a forma serial [R-11] iniciando-se, no entanto, na nota de número 4. Aqui surge uma outra quebra de um "postulado" do método serial, no que se refere à

[14] No entanto, sua complementação já aconteceu no próprio piano. O hexacorde da linha vocal cria a expectativa, por sua vez, de uma nova apresentação do total cromático que, contudo, não ocorre. Essa forma "elíptica" de desenrolamento serial (isto é, com lacunas e evitando complementações das doze notas) candidata-se, assim, desde já, a se tornar uma das características da escrita dodecafônica de Santoro.

problemática do intervalo de oitava: a apresentação simultânea de uma mesma nota derivada de duas formas seriais distintas.[15] A nota mi♭3, derivada na linha vocal de [R-4], entra em conflito com o mi♭4 de [R-11], no piano. Duas notas são omitidas (dó♯ e mi, números 7 e 5), impossibilitando mais uma vez a complementação do total cromático, o que é substituído pela surpreendente reapresentação "atonal" do tetracorde dos compassos 1-2, com as mesmas alturas e retrogradado.

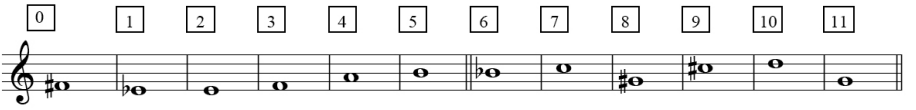


Ex.7: *A Menina Exausta*, c.24-26.

Asa Ferida

Ao contrário da canção anterior, *Asa Ferida* inicia com a apresentação da forma primordial da série. No entanto temos aqui uma *outra* disposição das doze notas, o que fere mais uma vez um dos princípios do método dodecafônico; neste caso, aquele que determina que *apenas uma* série deve ser empregada numa composição, mesmo que esta seja formada por movimentos (como é o presente caso).

[15] Perle considera tal circunstância "análoga à falsa-relação na música tonal" (PERLE, 1962, p. 109). Rosen afirma que tais oitavas "causam uma confusão inaceitável e também uma ameaça ao próprio método de organização; [...] constitui um erro gramatical tão grave que pode destruir o sentido." (ROSEN, 1983, p. 102). A respeito da questão das "falsas-relações de oitava", ver também os comentários de Leibowitz (1997, p. 298-300).



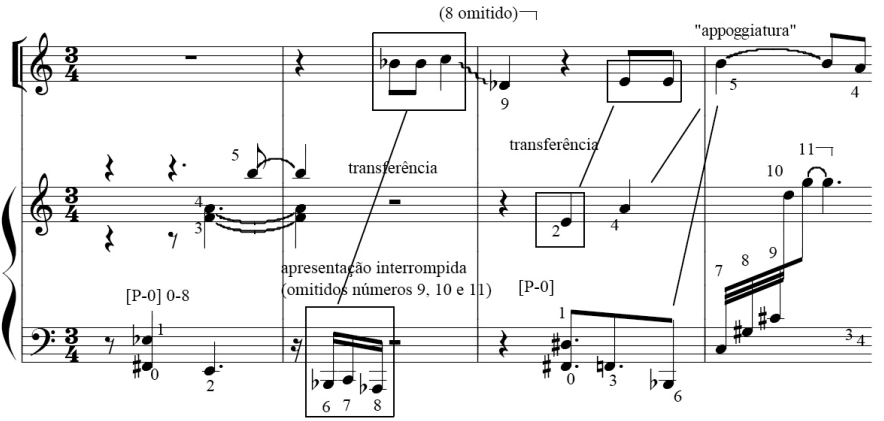
Ex.8: [P-0] de *Asa Ferida.*

A comparação entre ambas as formas primordiais revela, além da mesma nota inicial, fá♯, uma forte identidade entre seus hexacordes (cinco notas em comum em cada um deles), o que parece indicar não uma troca aleatória, mas uma preocupação por parte de Santoro em fazer com que a segunda série se tornasse uma espécie de variante da primeira.[16]

Essa entrada de [P-0], contudo, não acontece sem irregularidades: após a apresentação das nove primeiras alturas serializadas no piano (c.1-2), o canto se inicia como um eco do último fragmento da mão esquerda, com as notas sib e dó (números 6 e 7). No lugar da esperada repetição de lá♭ (n° 8), o verso conclui com um longo glissando sobre o ré♭, a décima nota da série. A complementação do total cromático é então suprimida, em prol de uma nova entrada de [P-0] que, dividindo-se entre piano e canto, apresenta-se enfim completa (c.3-4).[17]

[16] Perle (1962, p.74-9) descreve o procedimento realizado em obras dodecafônicas mais maduras de Schoenberg (*Ode a Napoleão* op.41 e o *Trio de Cordas* op.45) e Alban Berg (*Suíte Lírica* e a ópera *Lulu*) que consiste na utilização de séries derivadas da série primordial, através de permutações (e outras combinações matemáticas) no ordenamento de seus conteúdos. A intenção de tais experimentações seria, antes de tudo, a de combater a tendência à monotonia que poderia advir da utilização de somente uma série em obras de grande extensão: as séries derivadas são, portanto, adequadas para os movimentos (ou seções importantes) que se seguem ao inicial (paradoxalmente, o próprio Schoenberg apresenta em sua obra anterior diversas contraprovas a essa "necessidade", como é o caso da ópera *Moisés e Aarão*, composta inteiramente com uma única série). Embora consideremos plausível que Santoro buscasse apenas uma maior diversidade sonora nas mudanças feitas em sua série, a justicativa da monotonia, obviamente, não se aplicaria ao caso do ciclo *A Menina Boba*, cujas peças são quase aforísticas. Ao abandonar prematuramente a série primordial (que, por sinal, é relativamente pouco utilizada na primeira canção) Santoro deixa de explorar diversas alternativas possíveis do manejo serial, ao mesmo tempo que prejudica a coerência da própria obra, já que a substituição das funções estruturais, estabelecidas pela seqüência original dos intervalos, se dá *antes* que o ouvido possa devidamente retê-las.

[17] No entanto a utilização da nota lá (n° 4) como fecho do segundo verso é, sob o ponto de vista do manejo serial estrito, inexplicável. Imaginamos que a escolha de tal nota possa ser fruto de uma intenção antes de tudo gestual de torná-la a "resolução" da "apogiatura" *si*, que lhe antecede.

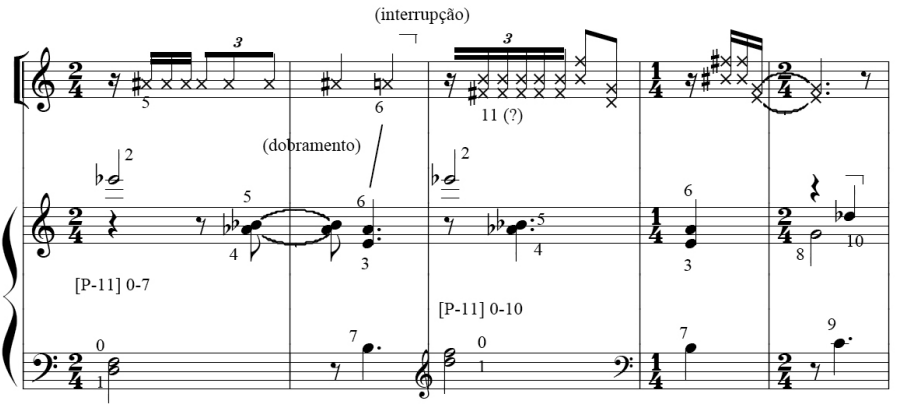


Ex.9: *Asa Ferida*, c.1-4.

Segue-se um trecho (c.4-7) no qual três apresentações de [P-0] se sucedem, todas elas manifestando várias "imperfeições" (trocas de notas, falsas relações de oitava e omissões da complementação cromática). As liberdades na manipulação da série parecem ser resultantes apenas das intenções do compositor, que passa a escolher (principalmente para a linha do canto) dentro da coleção cromática as notas que lhe parecem mais apropriadas. Tal procedimento conflita com aqueles adotados em obras dodecafônicas convencionais, nos quais a simetria no tratamento das linhas apresenta-se como um dos principais critérios norteadores.

No compasso 7 surge uma nova reapresentação de [P-0], também desordenada internamente e omitindo uma das notas da série (o fá, nº3), seguindo-se um trecho serialmente caótico (c.8-10), correspondente ao quinto e ao sexto verso. Temos aqui uma situação análoga àquela do trecho central da canção anterior (c.14-18): ao abandonar momentaneamente a lógica da série Santoro parece querer criar uma espécie de zona de incerteza harmônica, propícia para um "desenvolvimento", que funciona aqui como apropriado desfecho para o que poderíamos denominar primeira seção da peça. A repetição desse procedimento não parece ser de modo algum casual, e sim fruto de uma criativa intenção expressiva (o que fica mais evidente se observarmos a discrepância entre as estratégias de manejo adotadas em cada uma das peças).

A segunda seção da canção (c.11-15), abrangendo o sexto e o sétimo versos, marca a entrada da técnica de *Sprechgesang*,[18] o que coincide com a apresentação – pela primeira vez nesta peça – de uma nova forma serial: [P-11] (c.11-12). Esta, contudo, surge incompleta (e com algumas trocas na ordem), sendo interrompida na oitava nota. Imediatamente, de uma maneira análoga ao acontecido no início da peça (o que sugere uma certa sistemática composicional), a forma [P-11] é retomada (c.13-15) no piano, sendo apresentada quase integralmente, omitindo apenas a última nota: fá♯.

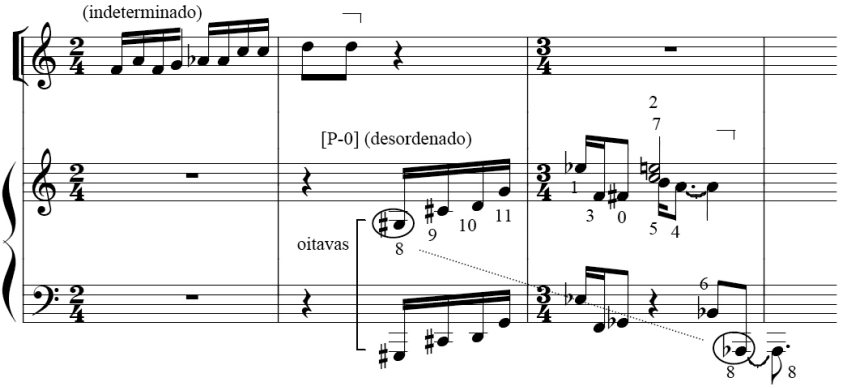


Ex.10: *Asa Ferida*, c.11-15.

A terceira e última seção traz de volta a normalização do canto, que inicia o oitavo verso desacompanhado (c.16-17). As notas escolhidas para o trecho não têm qualquer ligação com formas seriais, resultando aparentemente do puro "gosto" do compositor. Como pontuação ao verso o piano inicia um breve interlúdio, em

[18] Uma observação no início da partitura determina que "a parte recitada deve ser intepretada como um canto falado, tratando de manter-se dentro do âmbito assinalado e respeitando os acidentes". Pelo que se entende dessa observação, o âmbito mencionado varia do "uníssono" (c.11-12) à quinta justa, alternada com o intervalo de quarta justa (c.13-15). Este último trecho acaba por trazer um novo problema: sendo variável a linha melódica, no que se refere a alturas, como referí-la a uma forma serial? Após diversas considerações, nossa opção foi por manter o canto *à parte* da análise harmônica do trecho em questão, considerando apenas as notas do piano como resultantes do tratamento serial. De qualquer maneira, tem-se aqui uma nova "dissidência" em relação aos princípios do método dodecafônico.

oitavas, uma linha arpejada que apresenta como primeiro elemento o terceiro tetracorde de [P-0] (ou seja, as notas de número 8 a 11), seguindo-se o complemento da forma serial, fora de ordem.[19]

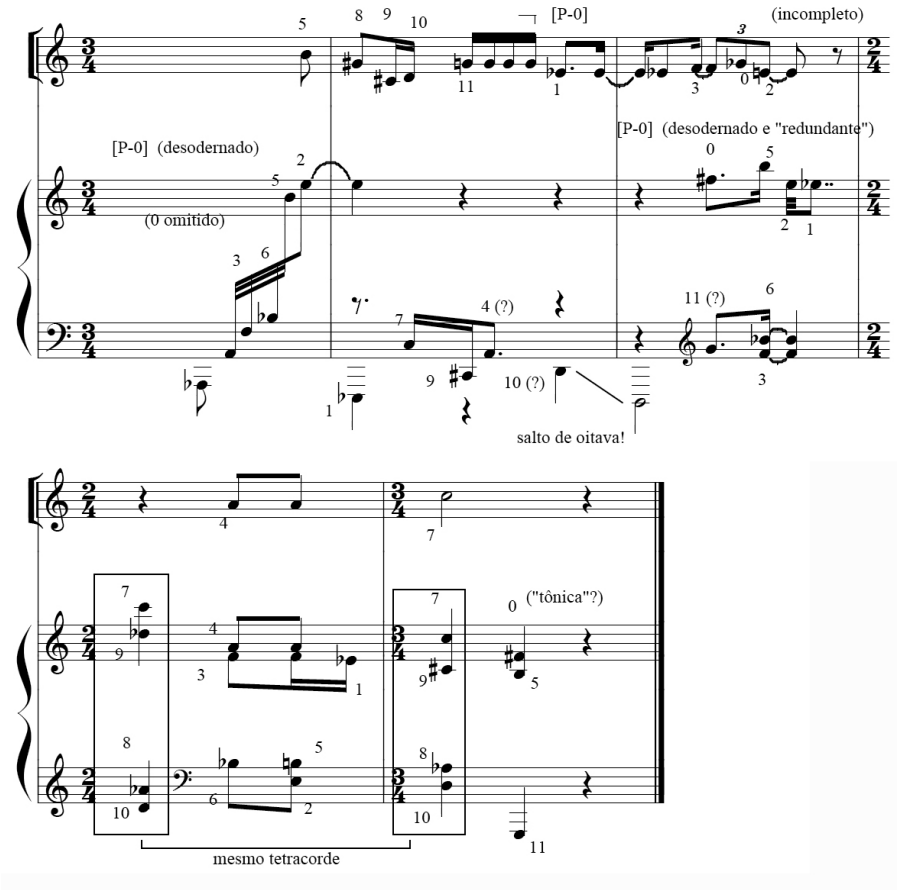


Ex.11: *Asa Ferida*, c.16-19.

Como conclusão desse breve interlúdio, o compositor utiliza a nota láb, no registro grave, repetindo, portanto, a mesma altura-classe que dá início ao trecho pianístico. Tal nota é então sustentada por uma fermata, seguindo-se a ela um rápido arco arpejado ascendente em fusas, dando a entrada para a linha do canto. Quanto ao conteúdo melódico-harmônico, o trecho final parece abandonar qualquer referência mais explícita à série (em quaisquer de suas formas possíveis). Aparentemente Santoro pretendeu apresentar nos últimos compassos três entradas das doze notas (não serializadas), porém isso se dá com várias omissões e "redundâncias" (principalmente nas notas escolhidas para o canto). Embora esse segmento não seja idêntico ao final (e à introdução) "atonal" de *A Menina Exausta*, parece ser possível enxergar aqui um procedimento análogo: o abandono da série em prol da construção da coda da peça (dependendo, evidentemente, de estudos futuros para sua confirmação). É ainda digno de menção o salto de oitava (ré1-ré0) que

[19] Mesmo parcialmente desordenada, é interessante observar como o retorno da forma inicial da série se ajusta à entrada da seção final da peça, como que revelando uma intenção de recapitulação na "região tônica".

acontece na mão esquerda do piano entre os compassos 20 e 21. Trata-se de uma outra violação ao princípio do método dodecafônico que restringe o uso de tal intervalo: neste caso numa nova modalidade, puramente melódica.



Ex.12: *Asa Ferida*, c.19-26.

Conclusões

Tendo por base a organização serial das duas canções podemos enumerar as seguintes características encontradas na análise, quase todas contrariando alguma norma do método serial:

1. Apresentação ambígua da série (na primeira peça acontecendo somente no sexto compasso e, na segunda, de maneira elíptica, com notas omitidas);

2. Emprego de série derivada da série principal na segunda peça do ciclo;

3. As formas seriais empregadas apresentam quase sempre notas trocadas, tornando regra o que deveria ser exceção.;

4. Ausência de simetria no manejo das formas seriais;

5. Ausência de preocupação com a complementação do total cromático;

6. Emprego indiscriminado de "falsas-relações de oitava", em vários aspectos, além de dobramentos de reforço;

7. Intercâmbio de trechos seriais e não-seriais (ou "atonais"), aparentemente com propósitos expressivos;

8. Pouca variedade na exploração das formas seriais "oficiais" (isto é, excluindo-se os segmentos desordenados empregados) à disposição. Aqui observamos algumas divergências no exame das duas canções: enquanto que em *A Menina Exausta* Santoro utiliza as formas [P-0] (que quase não é mencionada, por sinal), [P-2], [P-9] (e [R-9]), [R-4] e [R-11], em *Asa Ferida*, praticamente apenas [P-0] foi empregada (com uma breve aparição de [P-11]). Em todo o caso, fica evidente o desequilíbrio no tratamento e na escolha das fontes seriais (principalmente se considerarmos a brevidade das peças): entre o muito diversificado (que leva à inconsistência) e seu extremo oposto (acarretando monotonia). Além disso, não parece que a escolha das formas siga algum critério précomposicional. É também digno de nota o fato de Santoro não ter empregado, em nenhuma das canções, qualquer forma invertida ou invertida-retrogradada;

9. Apesar de em alguns momentos das obras isso ser sugerido (beirando, no entanto, a casualidade), Santoro não explora consistentemente a segmentação da série (em hexacordes, tetracordes, etc.) de maneira a conseguir maior variedade de construção;

10. Ausência de empregos simultâneos de duas ou mais formas seriais diferentes. Esse tipo de associação serial, nomeado por Milton Babbitt como "combinatoriality" (PERLE, 1962, p.100), permite uma grande desenvoltura na composição

> dodecafônica, ampliando em muito o número de possibilidades de combinações e permitindo, ao mesmo tempo, a composição de obras de grande aparato orquestral e de grande extensão, o que diminui o risco da monotonia que pode resultar do emprego de apenas uma forma de cada vez.[20]

Como conclusão deste artigo, acreditamos que tenha se tornado evidente que o dodecafonismo praticado por Santoro no breve ciclo de canções analisadas, a despeito das muitas qualidades intrínsecas existentes em sua composição, é, *estritamente sob o ponto de vista dos princípios do método de composição com doze sons*, impreciso, incoerente e superficial. Se tais predicados se referem apenas a estes casos particulares ou abrange toda a obra de seu período dodecafônico/atonal é uma questão que precisa ainda ser avaliada com profundidade, a partir de outras análises.[21] O estudo poderá ainda se estender ao exame de obras dos outros integrantes do Grupo Música Viva, de modo a que o chamado "dodecafonismo brasileiro" possa ser mapeado com toda propriedade.

Referências

FORTE, Allen. *The structure of atonal music.* New Haven e Londres: Yale University Press, 1973.

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

LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons.* Paris: L'Arche, 1997.

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

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2007. São Paulo. *Anais* ... São Paulo: UNESP, 2007. 1 CD-ROM.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

[20] Para outras possibilidades de manejo serial ver Schoenbert (1984, p. 226-44) bem como os capítulos referentes à análise das *Variações para Orquestra* op.31 (também de Schoenberg), realizada por Leibowitz (1997, p.113-219).

[21] Nesse sentido são especialmente significativas as conclusões reunidas por Mendes (2007, p. 11), oriundas de suas análises de várias outras obras dodecafônicas de Santoro, pois são bastante próximas àquelas aqui apresentadas.

PALHARES, Thaís Helena. "A Menina Exausta" de Cláudio Santoro: Uma análise estrutural, estética e ideológica. *Música Hodie*, volume 5, n° 2, 2005, p.11-25. Disponível em: http://www.musicahodie.mus.br/5.2/MH_52_Tais%20helena.pdf Acesso em 25 abr. 2007.

PERLE, George. *Serial composition and atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londres: Faber & Faber, 1962.

ROSEN, Charles. *Schoenberg.* (Josep Soler, trad.). Barcelona: Antoni Bosch, 1983.

SANTORO, Cláudio. *Dos canciones: 1. A Menina Exausta; 2. Asa Ferida*. Montevidéu: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1944. Partitura (8 p.). Canto e Piano.

SCHOENBERG, Arnold. Composition with twelve tones (1). In: _____. *Style and idea*. Londres: Faber & Faber, 1984.

Carlos de Lemos Almada é autor de livros sobre teoria musical e análise (*Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000; *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 e *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, no prelo) e de uma série de métodos e coletâneas de arranjos e peças próprias sobre música brasileira para a editora norte-americana Melbay Publications (em co-autoria com Flavio H. Medeiros). Arranjador atuante na gravação de diversos CD´s de música popular, é também compositor, tendo participado de seis edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, bem como recebido prêmios em competições (mais recentemente, em 2008, 1° lugar no Concurso de Composição do Instituto Villa-Lobos, da UNIRIO e 3° lugar no III Concurso de Composição Gilberto Mendes). Atualmente é doutorando em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, cuja pesquisa visa a análise da estrutura harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg, dando continuidade a estudo realizado sobre a estrutura formal da mesma obra, durante o mestrado.