DOI 10.20504/opus2025.31.47

CC BY

Aspectos nacionais e populares na *Sinfonia n.º 4 "da Paz"* de Cláudio Santoro

Paulo Roberto Machado de **Paula**
https://orcid.org/0009-0001-8862-4410
(Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP/ Instituto de Artes/ Departamento de Música, Campinas-SP, Brasil)

Carlos Fernando **Fiorini**
https://orcid.org/0000-0003-09659744
(Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP/ Instituto de Artes/ Departamento de Música, Campinas-SP, Brasil)

Resumo: A *Sinfonia n.° 4 "da Paz"* foi escrita em 1953 e é uma obra representativa da fase nacional de Cláudio Santoro, quando o compositor esteve sob a influência do realismo socialista. Neste período Santoro defendeu a necessidade de se estabelecer uma comunicação direta com as massas populares, utilizando como meio para se acessar a audiência pretendida a simplificação da linguagem e a inserção de elementos populares e nacionais em suas obras. Neste artigo procuramos identificar os aspectos populares e nacionais utilizados por Santoro em sua *Sinfonia n.° 4*. Primeiro contextualizamos historicamente o significado de "popular" e "nacional" para Santoro no período utilizando, para isso, cartas e textos do próprio compositor. A seguir analisamos dentro de uma perspectiva musical, os meios utilizados para representar esses aspectos em sua *Sinfonia n.° 4* e a recepção da obra na ocasião de sua estreia em 1954. Concluímos que Santoro buscou realizar uma série de transposições musicais do meio popular para o orquestral com a finalidade de recriar sonoridades tipicamente nacionais e que pudessem ser identificadas como tais pela audiência. Pelas críticas recebidas em razão da estreia da sinfonia, constatamos que o público foi capaz de reconhecer as qualidades nacionais nela representadas, sem, no entanto, diferenciá-la da produção musical daqueles compositores chamados "nacionalistas".

Palavras-chave: Cláudio Santoro. Sinfonia da Paz. nacionalismo musical. música orquestral brasileira. realismo socialista.

National and Popular Elements in Cláudio Santoro's *Symphony No. 4* "Da Paz"

Abstract: Composed in 1953, *Symphony No. 4* "Da Paz" [Symphony of Peace] is a representative work of Cláudio Santoro's national phase, when the composer was influenced by socialist realism. During this period, Santoro emphasized the need to establish direct communication with the popular masses, employing simplified musical language and incorporating popular and national elements as a means of reaching his intended audience. This article seeks to identify the popular and national elements employed by Santoro in *Symphony No. 4*. First, we historically contextualize what "popular" and "national" meant for Santoro during this period, drawing on his letters and writings. We then analyze, from a musical perspective, the resources used to represent these elements **in** *Symphony No. 4* and the work's reception at its premiere in 1954. We conclude that Santoro sought to achieve a series of musical transpositions from the popular to the orchestral medium in order to recreate sonorities that could be recognized as typically national by his audience. Based on the reviews written at the time of the symphony's premiere, we found that the public was able to recognize the national qualities represented in the work, although they did not distinguish it from the music of the so-called "nationalist" composers.

Keywords: Cláudio Santoro. *Sinfonia da Paz*. musical nationalism. Brazilian orchestral music. socialist realism.

PAULA, Paulo Roberto Machado de; FIORINI, Carlos Fernando. Aspectos nacionais e populares na *Sinfonia n.º 4 "da Paz"* de Cláudio Santoro. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253147, p. 1-25, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.47
Recebido em 2/5/2025, aprovado em 3/9/2025, publicado em 26/12/2025

A *Sinfonia n.º 4 "da Paz"* de Cláudio Santoro foi composta em 1953, período em que o compositor havia estabelecido um estilo musical alinhado às suas opções ideológicas de natureza socialista. Observamos um alto grau de convergência estilística e de linguagem entre as obras compostas nessa fase, como o *Ponteio para orquestra de cordas*, o *Quarteto de Cordas n.º 3*, a série *Paulistanas* para piano, o balé *O Café* e a *Sinfonia n.º 5*. Neste contexto, a *Sinfonia n.º 4* pode ser considerada como uma das principais composições de Santoro escrita a partir das orientações do realismo socialista.

O compositor aderiu ao realismo socialista em 1948, quando participou do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga[1], também conhecido simplesmente como Congresso de Praga. Naquela ocasião, Santoro se encontrava na Europa estudando com Nádia Boulanger, o que possibilitou sua ida ao evento. O Congresso funcionou para propagar as ideias do realismo socialista para além das fronteiras da União Soviética, apresentando, porém, uma versão atenuada das diretrizes originais, mais adaptada à realidade dos países ocidentais.

A influência do Congresso de Praga sobre Santoro é amplamente tratada em trabalhos como os de Mendes (2009), Hartmann (2010) e, mais recentemente, Paula (2023). De acordo com Hartmann (2010), "a participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas. Estava inclusive disposto a alterar sua postura estética e a abarcar integralmente sua concepção para se alinhar com as resoluções ali tomadas" (Hartmann, 2010, p. 26). O compositor assumiu de imediato todas as resoluções prescritas pelo Congresso, empreendendo em sua obra uma série de modificações estilísticas do dodecafonismo característico do grupo Música Viva para um estilo nacional. Nos anos que se seguiram ao Congresso, Santoro buscou simplificar sua linguagem composicional e incorporar particularidades populares da música brasileira com o objetivo de tornar suas obras compreensíveis às grandes massas. Neste artigo procuramos esclarecer o entendimento do compositor sobre música popular e identificar o uso de elementos populares em sua *Sinfonia n.º 4 "da Paz"*, bem como a recepção da obra pela audiência da época.

1. Recursos populares e nacionais

A inserção de caracteres populares na *Sinfonia n.º 4* e em toda a produção de Cláudio Santoro realizada na década de 1950 teve sua base erigida sobre a transposição de elementos musicais populares para o meio erudito[2] e, no caso específico da sinfonia, dos meios populares para a orquestra. As transposições entre o popular e o erudito implicavam também no deslocamento de práticas sociais entre campos simbólicos distintos, possuidores de convenções musicais específicas. Em Monteiro (2008) encontramos que as "práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador funcional em seu tempo histórico" (Monteiro, 2008, p. 31). No caso de Santoro e de tantos outros compositores que procuraram incutir em suas obras caracteres populares da música brasileira, os elementos deslocados perderam seu contexto original e, consequentemente, seu significado primeiro, resultando muitas vezes em uma

[1] Congresso realizado na cidade de Praga entre os dias 20 e 29 de maio de 1948 e que foi um dos principais instrumentos de divulgação do realismo socialista soviético para os países ocidentais. O evento contou com a participação de compositores e críticos de diversos países, inclusive do Brasil, cujo representante oficial foi o pianista Arnaldo Estrella, que assina o documento final do Congresso.

[2] Seguimos neste artigo a ideia de campos simbólicos estabelecida em Bourdieu (2015). Por essa razão usamos "erudito", por ser esse o termo que o autor emprega para definir o campo simbólico ou campo de sentido ao qual uma sinfonia estaria relacionada.

apropriação puramente estética adicionada a uma estrutura tradicionalmente clássica. Por outro lado, a introdução de recursos populares visava a atender a orientação do realismo socialista de que, por meio da utilização de elementos familiares ao povo, seria possível uma maior comunicação com as massas.

Entretanto, para uma análise da inserção de elementos nacionais e populares, precisamos obrigatoriamente estabelecer qual era o entendimento do meio musical brasileiro da época e também do próprio compositor a respeito desses dois termos. Em outras palavras, é preciso definir o que se entendia por nacional e popular naquele momento para que possamos, a partir disso, determinar quais elementos Santoro mobilizou e de que modo procurou aplicá-los à sua sinfonia, ainda que muitas vezes o tenha feito de maneira indiciária ou, no mínimo, subjetiva em função das próprias diferenças musicais existentes entre o meio popular e o que chamamos de erudito.

Para o ambiente musical brasileiro ao qual Santoro pertencia, o termo popular, quando aplicado à música, fazia referência de forma quase exclusiva àquelas manifestações populares tradicionais ou folclóricas, majoritariamente de cunho rural. Não fazia parte desta consideração gêneros associados à música comercial e difundidos principalmente por meio do rádio. Estavam excluídos também gêneros atualmente considerados populares, como por exemplo aquilo que hoje chamamos MPB ou o jazz. Esses gêneros eram referidos por Santoro como música comercial, fruto da influência da indústria cultural americana[3] e não gozavam de grande apreço, ainda que já estivessem presentes na vida social das cidades em função do grande desenvolvimento e difusão do rádio entre a população brasileira a partir de 1930[4].

Mesmo as manifestações populares tradicionais urbanas foram pouco consideradas e estudadas até pelo menos a metade do século XX. Mário de Andrade, por exemplo, discorre muito raramente sobre a atividade musical urbana nesse contexto popular em seus textos. No *Ensaio sobre a música brasileira* são poucas as referências a gêneros musicais de caráter urbano e em sua *Pequena história da música*, das 14 páginas destinadas ao capítulo "Música Popular Brasileira", há um pequeno parágrafo que trata do choro e da seresta, ainda assim sem nenhuma informação relevante sobre esses gêneros. Nesse mesmo capítulo o autor cita como "figuras representativas" Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, Donga, Sinhô e Noel Rosa como sendo as "figuras contemporâneas mais interessantes", não havendo menção a nenhuma das grandes figuras do rádio daquela época, considerando que o texto fora revisado pelo próprio autor em 1944.

A predominância das características musicais provenientes de manifestações populares rurais observada naquele momento pode ser explicada pelo fato de que o processo de industrialização no Brasil tomaria força apenas a partir da década de 1930. Com isso a economia brasileira, que até então se mostrava basicamente agrária, sofreria uma modificação gradual que acarretaria o desenvolvimento dos centros urbanos (Fausto, 2014, p. 215-217). Buscacio (2010) aponta mais um fator para que houvesse uma maior consideração dos elementos populares de origem rural em detrimento das manifestações urbanas. Segundo o autor, "a constituição da identidade popular de uma nação", até as primeiras décadas do século XX, estava pautada

> [...] na desqualificação das expressões culturais promovidas por segmentos sociais urbanos empobrecidos, demasiadamente próximas dos novos centros de poder, ocorrendo de forma concomitante, uma estilização da "cultura popular rural", idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (Buscacio, 2010, p. 70).

[3] Tanto o Manifesto de Praga quanto Santoro em seus escritos já fazem menção ao crescimento da música comercial no Ocidente.

[4] O meio radiofônico constituiu inclusive um meio estratégico do Estado brasileiro para se atingir as massas, nos mesmos moldes como propunha o realismo socialista soviético.

CC BY

Sendo assim, é compreensível que naquela época as pesquisas musicais sobre o assunto ainda se concentrassem nas manifestações musicais interioranas ou mesmo rurais. Villa-Lobos foi um dos poucos compositores a utilizar com frequência elementos musicais urbanos como o choro e o samba carioca em sua obra. Também podemos considerar ou entrever algum tipo de convivência com o meio musical popular ao longo da vida desse compositor, ainda que não seja possível estabelecer a constância ou a profundidade dessas relações.

No início da década de 1950, período da composição da quarta sinfonia, ainda persistia no círculo musical ao qual Santoro pertencia a visão de que a música popular estaria ligada exclusivamente ao folclore e a manifestações congêneres. Logo no início de sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil,* publicada em dezembro de 1950, Camargo Guarnieri, referindo-se ao fato de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe terem abandonado o atonalismo e o dodecafonismo, comenta que esses dois compositores "felizmente após seguirem essa orientação errada, puderam libertar-se dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore" (Guarnieri, 1950, p. 44).

Já do ponto de vista da presença de elementos nacionais no repertório brasileiro, constatamos que, independentemente do objetivo ideológico final que se esperava alcançar com tal procedimento, essa inserção tinha por princípio e necessidade a criação de uma identificação, fosse ela social, cultural, geográfica ou étnica. Mas, para que isso acontecesse, era fundamental a existência de um ajustamento entre criador, obra e receptor, pois os elementos nacionais a serem utilizados precisavam ser identificáveis ou reconhecíveis para que a obra pudesse atingir a meta de ser considerada "nacional". Por isso era indispensável a existência de um conjunto de características, uma espécie de convenção de atributos necessários que se tornaria a base sobre a qual uma determinada obra seria ou não admitida como "nacional".

No Brasil, identificamos já na virada do século XIX para o século XX algumas iniciativas isoladas no sentido de se criar uma música com matizes nacionais, como mostram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Mas a necessidade de criação de uma música nacional ganhou impulso entre as décadas de 1920 e 1930, apoiando-se principalmente nas ideias propostas por Mário de Andrade. Evidentemente, o Brasil é muito grande, e são tanto numerosas quanto diversificadas as manifestações musicais que existiam (e existem) em nosso território. Todas essas manifestações, com suas idiossincrasias, com todas as suas particularidades, são brasileiras. Porém, ao longo dos anos essa proposta se converteria na cristalização de um padrão de nacionalidade a ser seguido, com características selecionadas de maneira consciente ou inconsciente, resultando na escolha de quais atributos musicais representariam melhor o nacional, ou melhor, cumpririam o desígnio de serem reconhecidas como brasileiras.

O próprio Mário de Andrade, que pode ser considerado em muitos aspectos o mentor de toda uma geração de compositores "nacionalistas", já alertava sobre essa questão no *Ensaio sobre a música brasileira,* embora o livro tenha sido também utilizado como uma espécie de repositório de atributos a serem utilizados pelos compositores em suas obras. Para ele, como a música brasileira se apresentava de maneira vasta, muitos elementos "nacionais" não seriam reconhecidos como tais, embora fossem legitimamente brasileiros. Isso acontecia porque muitos desses elementos não eram suficientemente distintos daqueles de outras nacionalidades e por isso não criariam a sensação de diferenciação necessária. Ainda assim, segundo o autor, não deveriam ser desprezadas pelos compositores (Andrade, 1972, p. 26).

No entanto, percebemos o uso frequente de determinados recursos que nos levam a acreditar em uma seleção (espontânea ou não) daqueles aspectos que, por serem diferentes ou menos frequentes na música universal, acabaram por serem mais utilizados pelos compositores nacionais como meio de imprimir uma maior "brasilidade" às suas obras. Desse fato, surge uma questão de grande importância para que possamos entender a música brasileira escrita ao longo de quase todo século XX: até que ponto o nacional em música – ou melhor, os elementos musicais sobre os quais aquelas composições que hoje classificamos como nacionais ou nacionalistas estavam baseadas – constituiriam verdadeiramente a realidade da música nacional? Naturalmente estamos nos referindo aos atributos selecionados e admitidos e que incutiriam características reconhecíveis de brasilidade em determinada obra.

2. O uso dos recursos populares para Santoro e a diferenciação com relação aos compositores "nacionalistas"

Para Santoro, a obra não deveria tentar ser mera imitação, mas refletir os caracteres populares, fossem eles musicais ou psicológicos: "com isso não quero dizer que se vá escrever 'sambas' mas que o caracter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de crear, o povo" (*apud* Vieira, 2013, p. 219)[5].

O compositor sempre se mostrou contrário à utilização direta de melodias folclóricas e populares, defendendo sempre a interiorização do nacional, ideia similar àquela que seria a última fase do programa defendido por Mário de Andrade de nacionalização da música, o que fica claro quando diz: "creio, que a creação temática, sempre, deve ser própria e apenas o carácter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra, porem, não a ponto de desfigurá-la. Este é o meu principio" (*apud* Vieira, 2013, p. 219).

Mas, para Santoro não bastava a inserção simples desses materiais, os recursos populares deveriam apresentar o que o compositor considerava como uma "realidade positiva", referindo-se tanto àqueles fatores que levariam a audiência a uma sensação de otimismo quanto ao enaltecimento de valores ligados ao socialismo, tais como a coletividade e a igualdade. Porém, por serem todos esses tópicos de natureza subjetiva, sua identificação numa obra musical apresenta grandes dificuldades. Em sua visão, o uso das fontes populares nas criações musicais deveria ter uma finalidade ideológica e não apenas um objetivo estético. Para isso os compositores precisariam se dedicar ao estudo aprofundado do folclore "comparativamente à evolução social" visando ao aproveitamento tanto de seus aspectos positivos quanto à "experiência do seu desenvolvimento histórico" (Santoro, 1948, p. 238).

Sendo assim, a escolha do material a ser utilizado como fonte não deveria ser arbitrária, devendo-se selecionar e utilizar apenas os conteúdos positivos das manifestações populares. Aquelas manifestações que porventura possuíssem um caráter negativo ou pessimista poderiam ser estudadas sob uma perspectiva histórica social ou étnica, mas descartadas como materiais composicionais, porque, do ponto de vista construtivo apresentariam um lado perigoso. Um exemplo disso seriam certos cantos de escravos que, devido ao seu caráter resignado e submisso, apresentavam conteúdos considerados negativos, sendo seu aproveitamento impróprio para uma obra progressista.

[5] Trecho de carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange, datada de 20 de outubro de 1949. Nesta e em todas as citações deste artigo optamos por seguir sempre a grafia original da fonte.

A explicação para a escolha e uso apenas das fontes com conteúdos positivos é resumida por Santoro na seguinte afirmação: "A classe nova não quer destruir ela quer construir" (Santoro, 1948, p. 238). As fontes que possuíam conteúdos negativos poderiam levar o ouvinte a estados de conformismo e inação, ou então, ainda que o compositor procurasse intencionalmente empregá-los com o objetivo de auxiliar a desintegração da sociedade burguesa, corria-se sempre o risco de, na verdade, se fazer parte do jogo da classe dominante por meio da alienação do artista[6].

Para Santoro era muito importante fazer uma diferenciação entre as obras que estavam baseadas em princípios do realismo socialista daquelas representadas pela chamada "corrente nacionalista"[7], que também defendia o emprego das fontes populares como recurso de criação. O uso ideológico dos elementos nacionais representaria a principal diferença entre o tipo de criação defendida por Santoro com relação a esse grupo de compositores. Para ele, era preciso que houvesse um fundamento ideológico, uma razão social nesse aproveitamento: "as nossas culturas regionais quase inexploradas, estão esperando que se dê um passo definitivo lançando bases ideológicas" (Santoro, 1948, p. 239). Em sua opinião, era necessário haver um propósito que não fosse apenas estético, mas que estivesse relacionado a uma finalidade social e coletiva. Sobre a funcionalidade da obra, ela deveria estar intimamente vinculada ao povo, público almejado por Santoro, e não a um grupo restrito de iniciados. Esses eram pontos fundamentais na sua visão, razão pela qual ele sempre procurou se diferenciar dos compositores vinculados ao nacionalismo modernista, recusando sempre a alcunha de "nacionalista", embora sua obra daquele período seja classificada muitas vezes pela musicografia brasileira como tal.

É preciso entender que o termo "nacionalista" possui um significado muito amplo e complexo, sendo de difícil definição e podendo seu uso irrefletido levar a equívocos interpretativos. Na historiografia da música brasileira é comum encontrarmos esse termo como forma de qualificar todo compositor que fez uso de elementos populares brasileiros. Isso tem levado a distorções de entendimento muito grandes sobre muitos desses compositores, pois ao considerar todos eles como "nacionalistas", dá-se a impressão de que participavam de uma mesma escola, tanto do ponto de vista estilístico quanto ideológico. Entretanto, não se pode equiparar as propostas nacionais de Santoro e Guerra-Peixe, às de Villa-Lobos, Guarnieri e Fernandes, entre outros, porque partiam de fundamentos ideológicos muito distintos. Essas diferentes concepções ideológicas estavam na base de suas considerações sobre o nacional e consequentemente norteavam suas criações musicais.

De acordo com Santoro, a diferença da música progressista nacional com relação às obras dos "nacionalistas" se daria por meio dos conteúdos que deveriam ser introduzidos e pela nova forma a que esse processo levaria. Para ele, os compositores "nacionalistas" possuíam uma mentalidade burguesa que pretendia fazer uso dos elementos nacionais apenas em seu próprio favor, o que não contribuía em nada para o engrandecimento da cultura popular. Essa seria "a razão pela qual estes compositores não conseguiram

[6] Neste ponto Santoro segue as ideias provenientes do Congresso de Praga e que estavam baseadas na discussão sobre as qualidades positivas ou negativas de determinada obra ou estilo artístico e no combate à música moderna, considerada prejudicial, dentre outras coisas, por transmitir uma ideia negativa ou pessimista que em nada contribuía para o desenvolvimento da sociedade socialista, sendo seus compositores considerados artistas alienados. Já o realismo socialista soviético apresentava uma visão muito mais agressiva, considerando a música moderna como algo ligado a patologias psicológicas ou mesmo a desvios morais dos artistas criadores.

[7] Este termo é utilizado por Santoro para se referir aos compositores brasileiros que defendiam uma criação musical baseada no uso de elementos nacionais, mas que não se vinculavam a princípios ideológicos socialistas. Esses compositores eram fundamentalmente aqueles ligados ao movimento modernista, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes etc.

realizar uma obra cem por cento para o povo, e de seu valor espiritual, dando a impressão mais de um exotismo, que nasceu da imitação dos movimentos nacionalistas na Europa" (Santoro, 1948, p. 239).

Os compositores "nacionalistas", por não possuírem um comprometimento social, não fariam música para o povo. Essas tendências não representariam um avanço do ponto de vista ideológico por estarem desligadas "dos movimentos de massa, dos movimentos progressistas, desligados da evolução social" (Santoro, 1948, p. 239). Se por acaso a música desses compositores em alguns momentos produzia algo positivo, isso se devia ao fato de que os elementos populares utilizados nessas obras eram tão poderosos que, muitas vezes, se sobrepunham às intenções iniciais do próprio criador, sendo, portanto, algo acidental, e não fruto da vontade do compositor. Apesar disso, Santoro considerava que certos compositores apresentavam caminhos interessantes, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, "que realizam em algumas de suas obras algo que ficará, porque elas representam um aspecto positivo, isto é, a influência da canção e do popular, tão ricos em nossa terra" (Santoro 1948, p. 239). Exemplo disso seriam alguns *Chôros* de Villa-Lobos, assim como os *Ponteios*, a *Toada para Cordas* e algumas peças para canto de Guarnieri.

Ainda assim, seria necessário haver uma confluência maior entre o popular e o erudito, buscando-se um meio-termo entre essas duas linhas, como apontavam as diretrizes do Congresso de Praga. Os textos do evento reforçam a ideia de que o maior problema da música naquele momento seria o distanciamento existente entre as manifestações populares daquelas consideradas eruditas. Os compositores deveriam buscar realizar uma síntese entre as duas, pois, de acordo com o entendimento dos participantes do Congresso e de Santoro, a música erudita se encontrava distante das massas e a música popular muito próxima de ser mero artigo comercial, estando as duas, consequentemente alienadas da realidade social. Porém, para que essa síntese entre o erudito e o popular fosse eficaz, era preciso haver um equilíbrio entre ambos para que um não fosse utilizado apenas como "verniz" do outro, como o faziam os compositores nacionalistas, na visão de Santoro, o que nada acrescentava à música e à cultura nacional. Para ele, "a mentalidade burguesa que se aproveita do elemento nacional, em seu próprio benefício, não contribui para o engrandecimento da cultura popular, procurando o equilíbrio entre a chamada música popular e erudita" (Santoro, 1948, p. 239).

3. *Sinfonia "da paz"*: aspectos gerais

A *Sinfonia n.º 4* foi composta em 1953 e estreou no dia 30 de outubro de 1954 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pela orquestra e coro do próprio teatro, sob a regência do maestro Pablo Komlos. A sinfonia também foi a principal obra de Santoro apresentada na primeira turnê internacional que o compositor realizou pelos países do leste europeu em 1955[8].

A *Sinfonia* é uma obra programática e o título *Sinfonia da Paz*, segundo Santoro, está relacionado ao fato de que a paz constituiu a ideia fundamental que deu origem à obra[9]. Seu conteúdo

[8] De acordo com Buscacio (2019), por meio das anotações de viagem realizadas por Carlota Santoro (primeira esposa do compositor e que o acompanhou nessa viagem) podemos identificar três peças incluídas sistematicamente nos concertos dirigidos pelo compositor: a suíte do balé *O Café*, *Ponteio para orquestra de cordas* e a *Sinfonia n.º 4 "da Paz"*. Todas essas peças foram compostas em 1953 e representavam, de certo modo, seus melhores empreendimentos dentro da estética do realismo socialista. Outras obras brasileiras incluídas por Santoro nesses concertos foram *Bachianas Brasileiras n.º 4,* de Villa-Lobos, bem como a *Dança Negra* e a *Dança Brasileira*, de Camargo Guarnieri, obras que também apresentavam caracteres indiscutivelmente brasileiros.

[9] No último movimento da sinfonia, Santoro utiliza trechos do *Poema da Paz*, de Antonieta Dias de Morais, como texto para a seção coral.

programático é apresentado pela edição realizada em 1958, tendo sido fornecido pelo próprio compositor. De acordo com a publicação

> A paz é a ideia principal desta sinfonia. O primeiro movimento evoca a luta de meu povo pela paz. Nele os episódios de ação se opõem aos momentos líricos. O segundo movimento revela dois aspectos da alma do povo: sua alegria de viver e a contemplação, as reflexões sobre os dramas da vida. O terceiro movimento mostra o povo celebrando pelas ruas o canto da paz. (Santoro, 1958, n.p.)[10].

A existência de um programa é corroborada pela entrevista concedida ao *Jornal Imprensa Popular* em agosto de 1954, em que Santoro expõe o que seria a ideia por trás do terceiro movimento da peça, confirmando assim o programa presente na edição da obra:

> No último movimento dessa Sinfonia busco retratar uma passeata em que o povo, à moda de nossas escolas de samba, canta, em grandes uníssonos, como a desfraldar cartazes com palavras sobre a paz ("A paz será preservada na medida em que os homens souberem defendê-la até o fim") (Um compositor, 1954, p. 4).

Apesar da existência do título e do programa, ambos estiveram ausentes na ocasião da estreia da obra. Por razões políticas, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro havia censurado o título e exigido a exclusão do termo "paz" no texto da seção coral como condições para que a obra fosse executada. A utilização da palavra "paz" deve ser entendida no contexto da época como uma referência ideológica explícita, uma vez que naquele período o termo estava muito ligado ao léxico socialista ou progressista, o que explica a determinação do teatro em excluir qualquer referência ao vocábulo. Para esta primeira execução Santoro substitui a palavra "paz" por "sol" nos momentos em que o coro deveria cantá-la, além de eliminar o subtítulo da obra no programa de concerto e demais peças de divulgação.

A sinfonia está dividida em três movimentos e tem uma duração aproximada de 25 minutos. De modo geral, pode-se observar, em todos os movimentos, uma tentativa do compositor de transpor para o meio orquestral texturas ou ambientes relacionados à música popular brasileira. A obra foi composta para grande orquestra, como o próprio subtítulo da edição soviética indica, e a instrumentação empregada apresenta um tipo de formação sinfônica comum para o período no Brasil e no exterior[11]. Sua instrumentação consiste em: duas flautas, um *piccolo*, dois oboés, um corne inglês, dois clarinetes, um clarinete baixo, dois fagotes, um contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, uma tuba, tímpanos e percussões (incluindo instrumentos tipicamente brasileiros como chocalho e reco-reco), piano e cordas, além de um coro misto. Apesar de se servir basicamente de instrumentos sinfônicos, muitos deles são utilizados de maneira a corresponder a sonoridades de instrumentos tradicionalmente empregados na música popular brasileira. A participação do coro misto está restrita ao último movimento, cujo texto está baseado principalmente em trechos do *Poema da Paz*, de autoria de Antonieta Dias de Moraes[12].

[10] Essa é a única edição da sinfonia até o momento e não há números de páginas na introdução da partitura. Utilizamos aqui uma tradução da versão em francês do programa da peça.

[11] Outras obras contemporâneas de Santoro possuem formação semelhante, como a suíte de balé *O Café* (1953), as *Danças Brasileiras 1* e *2* (1952), o *Concerto n.º1 para piano e orquestra* (1951/1952) e o *Concerto n.º1 para violino e orquestra* (1951), sendo que esses dois últimos apresentam exatamente a mesma instrumentação utilizada na sinfonia (exceto pelo coro). A *Sinfonia n.º 5*, escrita em 1955, também apresenta a mesma formação instrumental, acrescentando apenas uma harpa e excluindo o coro.

[12] Antonieta Dias de Moraes (1915-1999) iniciou sua carreira literária em 1949 com a publicação do livro de poemas *Gota no rio*. No início dos anos de 1950, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro. No início da década de 1960, já na Europa, passou a dedicar-se à literatura infantojuvenil, gênero em que se tornaria mais conhecida.

4. Aspectos nacionais e populares na sinfonia

Para a análise dos aspectos populares e nacionais na obra, para além da discussão em torno das qualidades nacionais dos materiais musicais envolvidos, nossa observação se concentrou sobre como os elementos populares estão presentes na sinfonia, tendo em vista o fato de que o meio sinfônico, sob uma perspectiva estética e social, representava um universo bastante distinto das manifestações tradicionais populares encontradas no Brasil de então, havendo, portanto a necessidade de realizar transposições desses elementos do popular para o erudito.

Para a identificação de elementos populares na sinfonia, utilizamos as ideias analíticas apresentadas em LaRue (2011), adequando-as aos objetivos de nossa proposta, assim como sugere o próprio autor. Dessa maneira, dividimos o fenômeno musical em partes manejáveis restringindo-o às categorias básicas: sonoridade, harmonia, melodia e ritmo. Apesar de LaRue (2011) utilizar ainda uma quinta categoria relacionada ao processo de desenvolvimento musical[13], não a empregamos por não identificarmos a presença material de elementos desse tipo conectando aspectos populares com a sinfonia de Santoro, isto é, não há um processo popular ou nacional de desenvolvimento que o compositor tenha utilizado em sua obra. Em vez disso, Santoro empregou processos de desenvolvimento característicos dos gêneros orquestrais.

4.1 Aspectos de sonoridade

No caso brasileiro, o estabelecimento do que seria uma sonoridade nacional se apresenta de maneira bastante complexa, principalmente quando o meio ao qual nos referimos é o da orquestra sinfônica. Isso acontece porque não se havia chegado a constituir uma "escola" ou estilo sinfônico tipicamente nacional até o momento da composição da *Sinfonia n.º 4*, tampouco existiam manifestações musicais de caráter sinfônico em nossa música popular tradicional. Surgiria daí a necessidade de transposições ou deslocamentos que exigiam um elevado grau de adaptação musical de um meio para outro. Além do mais, essa adaptação precisaria ser eficiente para que as sonoridades iniciais da música popular pudessem ser reconhecidas e aceitas pela audiência, não deixando, porém, de ser uma representação de um meio por outro, uma vez que o ambiente social original não poderia ser reproduzido.

O problema da diferença de sonoridades já era apresentado no *Ensaio sobre a música brasileira*, em que Mário de Andrade, consciente dessa questão, propunha que os compositores brasileiros procurassem transportar as sonoridades da música popular para os meios clássicos. O autor afirma que "nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la pros mesmos instrumentos como transportá-la pra outros mais viáveis sinfonicamente" (Andrade, 1972, p. 58-59). Para ele, portanto, a solução seria replicar na música clássica e orquestral essa maneira de o povo tratar os instrumentos, fazendo-se as devidas adaptações. Essa seria a solução escolhida por Santoro em suas obras orquestrais do período e, em particular nesta sinfonia: recriar em diversos momentos uma ambientação sonora típica da música popular, porém através dos instrumentos que tradicionalmente compõem a orquestra sinfônica, visto que o emprego de instrumentos populares na orquestra se mostrasse muitas vezes inviável por questões acústicas ou por preconceito do próprio meio. Sendo assim, a introdução de instrumentos característicos na *Sinfonia n.º 4* se restringiu ao naipe de percussão, seguindo a prática encontrada entre os compositores brasileiros do período[14].

[13] O termo em inglês utilizado por LaRue para esta quinta categoria é *growth*.

[14] O uso de instrumentos populares tipicamente brasileiros na música sinfônica se limitou basicamente ao naipe de percussão, com raras exceções. Radamés Gnatalli é um dos poucos compositores a escrever para instrumentos

Os instrumentos de percussão típicos presentes na sinfonia são apenas o chocalho e o reco-reco, sendo utilizados somente nas seções rítmicas do II e III movimentos. Porém, Santoro emprega no naipe de percussão instrumentos que pertencem tanto ao universo popular quanto ao orquestral como: o triângulo, os *piatti, tamburo piccolo* e o *tamburo militare*[15], popularmente chamado no Brasil de caixa ou tarol. Para esses instrumentos o compositor utilizou uma escrita tanto clássica orquestral como os empregou naquelas seções em que se propõe a reproduzir ambientes populares, como por exemplo nos *ostinati* rítmicos localizados na seção central do II movimento e na parte coral do III movimento.

Ainda com relação ao naipe de percussão, encontramos também instrumentos tradicionalmente orquestrais, como tímpanos e *cassa* sendo utilizados ora de forma tradicional, como no reforço às linhas graves e na criação de *crescendi* estruturais e/ou climáticos (como observamos no II Movimento c. 55-59), ora integrando de maneira conjunta com os outros instrumentos de percussão aqueles acompanhamentos rítmicos que Santoro procura transpor da esfera popular para a orquestral. Nessas transposições, esses instrumentos que pertencem exclusivamente ao universo orquestral desempenham funções e ritmos à maneira das percussões graves populares, como a zabumba e o surdo, por razões de similaridades timbrísticas, apresentando um perfil rítmico cuja acentuação sobrevém no último quarto da divisão métrica em questão, acentuação essa comum a muitos gêneros musicais brasileiros, como mostram as figuras a seguir:

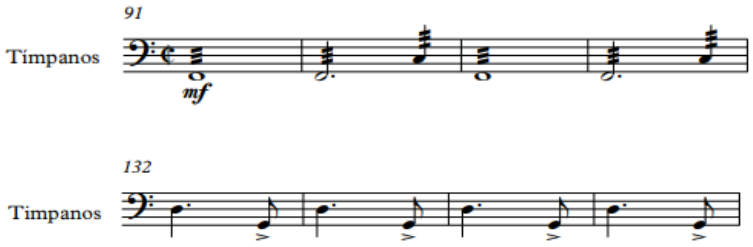


Fig. 1: Exemplos de uso dos tímpanos com função rítmica de instrumentos de percussão popular brasileira: a) I movimento, c. 91-94 e b) II movimento, c.132-135.
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

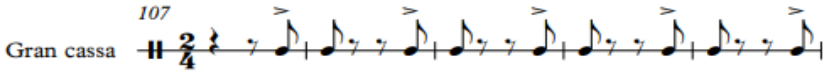


Fig. 2: Exemplos de uso da *gran cassa* com função rítmica de instrumentos de percussão popular brasileira (III movimento, c.107-111). Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

populares e clássicos em conjunto. Posteriormente as experiências musicais de inspiração armorial realizadas em Recife na década de 1970 são exemplos raros de utilização do instrumental brasileiro típico de maneira conjunta com aqueles que tradicionalmente estão relacionados ao chamado universo clássico. Inicialmente, a Orquestra Armorial era constituída por um agrupamento de cordas e cravo (uma orquestra barroca básica), ao qual se somavam instrumentos populares (violas, pífanos, percussões e outros). O Quinteto Armorial aprofundou essa experiência, porém no âmbito da música de câmara. Além desses exemplos, encontramos casos esparsos de composições para grupos típicos, mas que constituem uma exceção dentro da obra dos compositores.

[15] Optamos por utilizar a mesma nomenclatura encontrada na edição original da sinfonia.

Em seções específicas, o naipe de percussão atua de maneira muito similar aos acompanhamentos rítmicos utilizados na música popular, criando assim uma ambiência sonora nacional que atua como plano de fundo para a melodia principal. Essas seções coincidem com os trechos em que Santoro utiliza os instrumentos típicos brasileiros: o reco-reco e o chocalho. Nesses casos, o naipe de percussão atua como moldura para todos os outros instrumentos que integram o acompanhamento. O procedimento empregado é a repetição de uma determinada fórmula rítmica ao longo de toda seção, na verdade, um *ostinato* rítmico como aqueles encontrados na música popular brasileira e que são mantidos de modo ininterrupto por um longo trecho. Isto acontece na seção *Allegro* do II movimento (c. 108-148) e nas seções corais do III movimento (c. 135-226 e c. 295-358), como acompanhamento para as vozes. Nos dois casos observamos a existência de pequenas variações rítmicas cujas alterações são irrelevantes na percepção sonora como um todo e que não chegam a afetar a estrutura básica das formulações rítmicas:

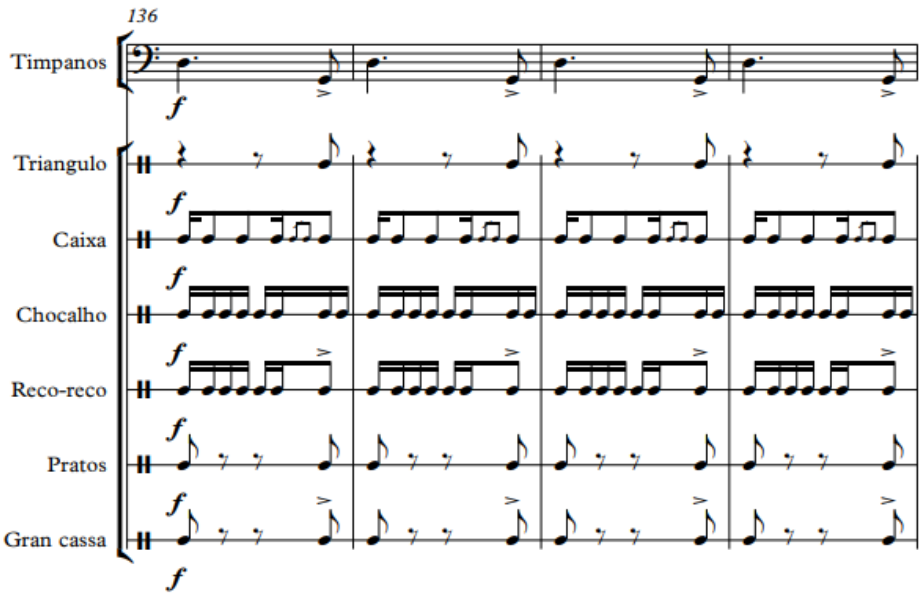


Fig. 3: Ostinato rítmico de caráter brasileiro presente no naipe de percussão no II movimento.
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

No II movimento (Fig. 3) encontramos um *ostinato* rítmico permeando toda a seção. Esse *ostinato* se mantém praticamente inalterado por 40 compassos, e todos os instrumentos melódicos que participam do acompanhamento se enquadram ritmicamente a um dos motivos presentes no exemplo citado. As articulações existentes ao longo da seção são harmônicas e instrumentais, resultando num acréscimo na densidade do acompanhamento que é percebida como um longo crescendo, decorrente da maior participação instrumental no transcorrer da seção. Porém, essas articulações não chegam a afetar a estabilidade da sonoridade geral.

Já o acompanhamento das seções corais do III movimento (Fig. 4) se organiza da mesma maneira, porém a parte rítmica apresenta algumas variações motívicas e métricas no decorrer das duas seções em que está presente. Essas sonoridades não constituem camadas independentes e estão diretamente subordinadas à melodia principal, facilitando assim sua apreensão. A propósito, este terceiro movimento é o único em que Santoro explicitou qual seria a referência do ponto de vista popular, afirmando em entrevista que buscou reproduzir uma espécie de corso de uma escola de samba pelas

ruas[16], ou seja, a referência sonora popular a ser transposta é o samba urbano (possivelmente carioca) da década de 1950:

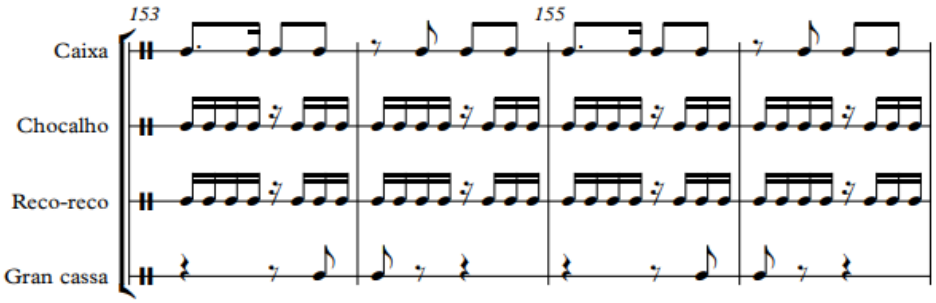


Fig. 4: Ostinato rítmico de caráter brasileiro presente no naipe de percussão no III movimento.
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Além do samba, podemos ainda identificar a tentativa de transposição de outras sonoridades populares por meio do uso de melodias modais que remetem à música nordestina e de construções similares ao choro, outra manifestação popular urbana. Nesse último caso, Santoro utiliza o naipe de madeiras, coincidindo assim com as qualidades timbrísticas encontradas no choro. Para alcançar um efeito similar, o compositor contrapôs uma linha de baixo executada pelo fagote com uma linha melódica executada pelas madeiras mais agudas, recriando assim o mesmo perfil encontrado naquele gênero musical, como mostra o exemplo a seguir:

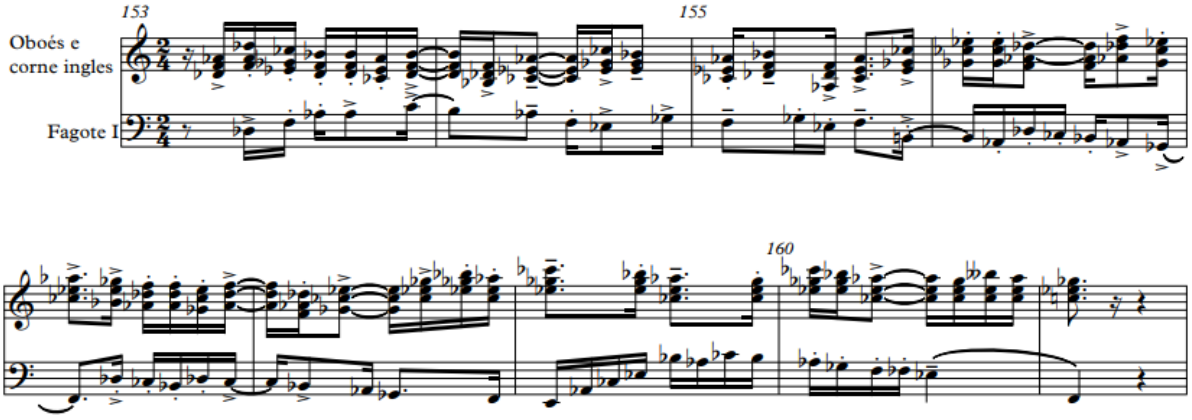


Fig. 5: Transposição de sonoridades do choro para a orquestra (I movimento, c. 153-161).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

[16] Conforme o programa da sinfonia mencionado anteriormente.

No exemplo seguinte, além da contraposição entre clarinete e fagote, temos as cordas e as trompas em um acompanhamento rítmico típico do choro:

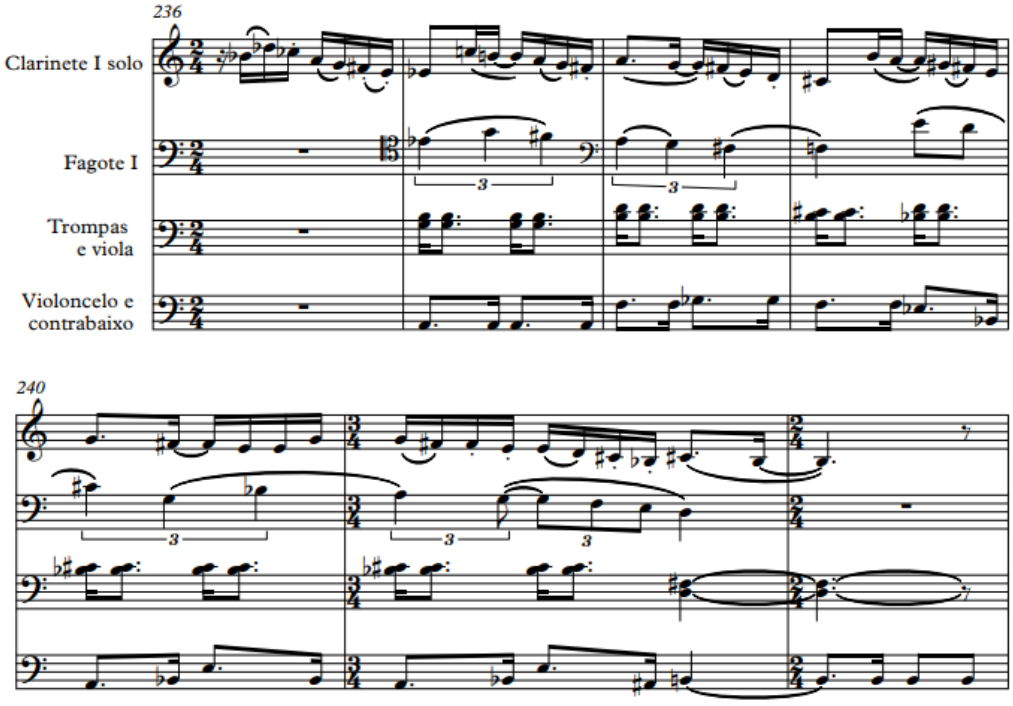


Fig. 6: Transposição de sonoridades do choro para a orquestra com acompanhamento rítmico de trompas e cordas (III movimento, c. 236-242). Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

4.2 Aspectos de harmonia

As manifestações musicais brasileiras de caráter popular são muito simples do ponto de vista harmônico, sendo em sua maior parte construídas a partir de uma organização tonal bastante elementar. Em alguns casos constatamos a existência de caracteres modais associados a uma estrutura harmônica organizada a partir do próprio sistema tonal, fazendo com que se apresentem como "cor" ou matiz. Em outros casos a harmonia não possui uma sintaxe organizada, não constituindo aquilo que chamamos de sistema. Isso ocorre quando a manifestação do fenômeno musical: 1) é puramente melódica e não apresenta um acompanhamento; 2) quando o acompanhamento se mostra estático, ou 3) quando a melodia é acompanhada apenas por instrumentos de percussão.

Em razão do que afirmamos anteriormente, o aspecto harmônico se apresenta como o recurso nacionalizante menos significativo no contexto da sinfonia, e não podemos afirmar que nela estejam presentes referências reconhecíveis de uma harmonia caracteristicamente brasileira. O mais próximo de uma harmonia nacional ou que pelo menos podemos encontrar com certa frequência em nossa música popular está relacionado às sonoridades resultantes dos *ostinatos* com seus módulos estáticos e também ao caráter modal de alguns temas e motivos melódicos que acabam resultando em uma ideia harmônica com propriedades modais.

Porém, exceto pela seção coral que encerra a sinfonia, Santoro não aplica uma harmonização modal em que tanto a formação dos acordes verticais quanto suas progressões e encadeamentos estejam diretamente relacionados com algum modo específico, como ocorre em seu

Ponteio para orquestra de cordas e em obras de outros compositores do período[17]. A estruturação harmônica presente na obra não segue um sistema organizado em hierarquias e funções definidas sobre as quais as melodias e até mesmo a organização formal da peça esteja assentada. Sendo assim, a harmonia se apresenta sempre de maneira discreta ou até secundária, permitindo que o aspecto melódico adquira total proeminência na percepção do fenômeno musical.

4.3 Aspectos de melodia

Os principais recursos nacionalizantes adotados por Santoro na parte melódica da sinfonia foram: 1) a busca por estruturas melódicas similares às construções vocais populares e 2) a utilização do modalismo como fundamento para as construções temáticas. O primeiro também coincide com as diretrizes do realismo socialista em termos de simplificação de linguagem, resultando na restrição dos temas melódicos em sua amplitude e no uso praticamente exclusivo de diatonismos e pequenos saltos. Com relação ao emprego dos modos, esse procedimento representou um meio comumente utilizado por compositores brasileiros quando se tratava de aproximar suas obras da música popular. Esse artifício pode ser facilmente verificado pela grande quantidade de obras compostas no período e que, tendo o nacional como premissa, utilizaram procedimentos modais na elaboração de suas estruturas melódicas.

Essa tendência é significativa tanto entre os compositores formados sob as orientações estéticas modernistas quanto entre os chamados compositores progressistas, em sua maior parte egressos do Música Viva e adeptos do realismo socialista. Entretanto, devemos realçar que curiosamente o próprio Mario de Andrade, considerado por muitos compositores desses dois grupos como uma espécie de mentor estético, tenha defendido que a música popular fosse majoritariamente tonal e não modal. No *Ensaio sobre a música brasileira*, o autor afirma que o modalismo, além de não ser algo representativo nas manifestações populares, não constituía uma particularidade da música brasileira a ponto de ser uma característica nacional, como vemos a seguir:

> E si de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou ameríndia, o maior com intervalo de tom da sensível prá tónica que nos leva pro hipofrígio, ou ainda o tritom da tónica pra subdominante que nos leva pro hipolídio (ver na 2ª parte o "Pregão do Cego" e o fandango "Não canto por cantá"), si num caso dêsses é possível criar uma ambiência harmônica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores inda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episódica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer como alterações tudo isso já ocorre na harmonisação europea também... (Andrade, 1972, p. 51-52)[18].

Observamos mesmo uma inclinação universal em se utilizar das escalas modais em movimentos nacionalistas de todo o mundo como meio de se resgatar uma tradição musical mais antiga (renascentista ou mesmo medieval) e como forma de ligação com a música popular (folclórica) local, independentemente da nacionalidade do compositor. Encontramos exemplos de música modal em compositores de países e estilos diferentes desde o século XIX até a segunda metade do século XX, em uma lista extensa que inclui Liszt, Bizet, Rimsky-Korsakov, Holst, Respighi, Sibelius, Satie, Bartók,

[17] O uso dos modos é um recurso utilizado com frequência para se criar uma identidade de caráter popular ou nacional na música brasileira. Santoro faz uso extensivo dos modos nas construções melódicas, porém sua presença no que diz respeito à harmonia é mais comedido. Isso ocorre não só na quarta sinfonia, mas em grande parte de suas obras do período, sendo o *Ponteio para orquestra de cordas* uma exceção. Outros compositores como Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri utilizaram as harmonizações modais com uma frequência muito maior.

[18] Quando escreve hipolídio, Andrade está se referindo ao modo lídio, como mostra o exemplo do "Pregão do Cego" indicado pelo autor. Já hipofrígio, pela descrição do autor, trata-se do modo mixolídio.

Shostakovich, Katchaturiam, entre tantos outros[19]. Porém, se é discutível do ponto de vista estatístico se a música presente nas manifestações populares brasileiras seria ou não predominantemente modal, o fato é que existiu uma forte tendência em utilizá-la a ponto de se tornar um procedimento típico quando se tratou de caracterizar as obras dentro de um estilo nacional.

Além da caracterização nacional, no caso específico de Santoro ainda havia outras duas fortes influências internacionais e de caráter pessoal para a utilização dos modos em suas peças pertencentes ao realismo socialista. A primeira delas está relacionada à sua grande admiração pelo compositor Béla Bartók, cuja obra transita de maneira considerável pelo modalismo, sendo citado por Santoro no artigo *Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Praga* como exemplo a ser seguido pelos compositores progressistas. A segunda influência seria a própria música soviética do período, paradigma do realismo socialista para os compositores de todo o mundo e onde encontramos igualmente com grande frequência a utilização dos modos como fundamento melódico[20]. Por isso não é surpreendente que todos os temas e motivos da sinfonia, bem como seus desenvolvimentos, estivessem construídos a partir das escalas modais.

Não se pode definir um modo específico ou tonalidade para a sinfonia e seus movimentos, visto que o compositor utiliza uma variedade deles, mas podemos definir os modos principais em que cada seção se estrutura. Parte significativa dessas melodias gira em torno de lídio e dórico, modos esses que se tornaram típicos da música brasileira de caráter nacional no século XX. Estão em lídio o tema principal do I movimento (ver Fig. 7) e o tema inicial do III movimento (ver Fig. 8):

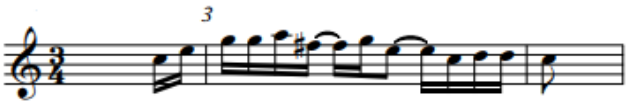


Fig. 7: Tema principal do I movimento – lídio em Dó (I movimento, c. 3-4).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

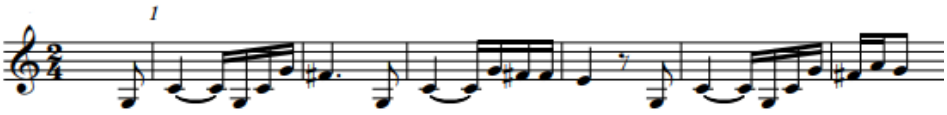


Fig. 8: Tema inicial (instrumental) do III movimento – lídio em Dó (III movimento, c. 1-6).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Em dórico está o tema principal do II movimento (ver Fig. 9) e também o tema coral presente no III movimento (ver Fig. 10):

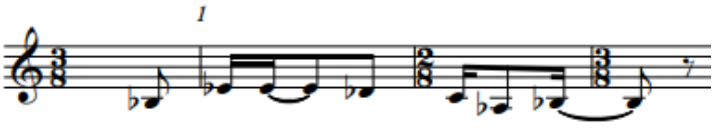


Fig. 9: Tema principal do II movimento – dórico em Si bemol (II movimento, c. 1-10).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

[19] A universalidade do modalismo é confirmada pela sua presença em livros de análise do século XX como Persichetti (1961), que destina um capítulo inteiro para tratar do assunto.

[20] São inúmeras as obras de Shostakovitch, Kabalevsky e Katchaturiam baseadas no modalismo.

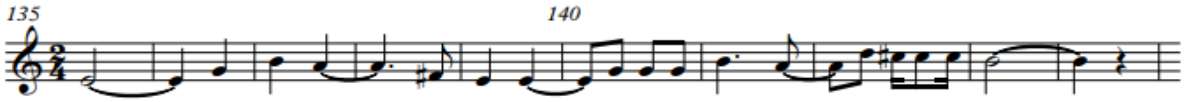


Fig. 10: Tema coral presente no III movimento em sua versão original – dórico em Mi (III movimento, c. 135-144).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Em alguns momentos Santoro utiliza a polimodalidade ao aplicar um modo na melodia e outro no acompanhamento, como ocorre entre os c. 111-127 do I movimento, onde a melodia está em dórico em Fá enquanto o acompanhamento em *ostinato* apresenta um jônico em Mi bemol (ver Fig. 11). O mesmo acontece no início da seção coral, onde a melodia se apresenta como dórico em Mi enquanto as cordas executam na harmonia uma elaboração do acorde de jônico em Dó:

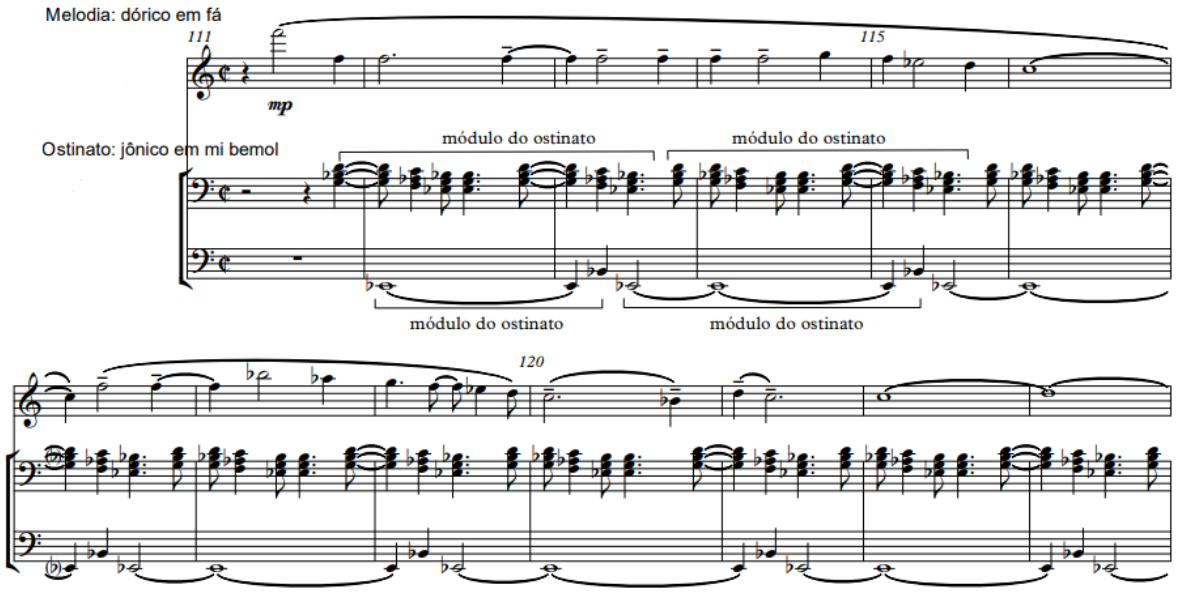


Fig. 11: Polimodalidade entre melodia e acompanhamento por ostinato (I movimento, c. 111-123).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

4.4 Aspectos rítmicos

O ritmo, juntamente com a melodia, representa o aspecto mais utilizado para imprimir características nacionais nas obras brasileiras. Pelo fato de o realismo socialista recomendar aos compositores que assimilassem em suas obras as produções populares locais a fim de estabelecer uma espécie de canal de comunicação com as massas, grande parte das construções rítmicas presentes na *Sinfonia n.º 4* constituem tentativas de Santoro de capturar as características essenciais da música popular brasileira. Nesse aspecto, os principais meios utilizados pelo compositor foram o uso de padrões rítmicos nacionais e a tentativa de reprodução das liberdades rítmicas presentes nas manifestações populares.

Santoro empregou padrões rítmicos característicos da música popular brasileira, isso dentro de um espectro que pudesse ser facilmente identificável pela audiência, como meio de se introduzir qualidades nacionais na sinfonia. Nesse sentido, o compositor utilizou em larga escala a célula rítmica simples apresentada no exemplo abaixo (Fig. 12):

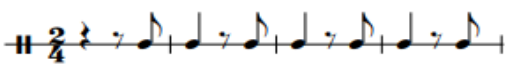


Fig. 12: Célula rítmica simples de caráter nacional.
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Muitos gêneros populares do Brasil apresentam essa célula rítmica, sendo impossível estabelecer qual manifestação em particular Santoro buscou transpor para a sinfonia. É possível que não haja uma referência específica e que o compositor tenha apenas se utilizado desse padrão justamente por ser ele um elemento comum na música brasileira.

Esses padrões rítmicos estão inseridos de maneira geral naquelas seções em que o compositor faz referências claras à música popular, razão pela qual existe uma relação de complementaridade entre as transposições sonoras populares com os aspectos rítmicos. Exemplo disso são as seções em que o naipe de percussão atua na reprodução de acompanhamentos populares, como mostraram as Fig. 3 e 4. Nesses casos as sonoridades ou ambientes que se formam estão totalmente baseados nos complexos rítmicos utilizados. Santoro também procura infundir certo traço improvisatório, criando pequenas variações rítmicas que não chegam a afetar a percepção de unidade sonora geral, como ocorre nas seções rítmicas populares que, a despeito das inúmeras variações que se podem observar, tendem a apresentar uma estabilidade maior em sua sonoridade.

Da mesma forma, o ritmo se mostra um aspecto importante na caracterização daquelas seções similares ao choro. Podemos mesmo afirmar que são justamente os elementos rítmicos associados ao aspecto de sonoridade que determinam suas qualidades nacionais, como exemplificam as Fig. 5 e 6. Nelas observamos a presença de duas linhas independentes, constituídas pela melodia e outra pelo baixo, e que apresentam uma atividade intensa, sendo sua superfície rítmica formada por ligaduras e síncopas, assim como ocorre na estrutura do choro.

Sobre as tentativas de Santoro em replicar as liberdades próprias da música brasileira, estas se depararam com as dificuldades que o aspecto rítmico apresenta quando se busca realizar sua transposição do meio popular para o orquestral. Por se tratar de uma manifestação essencialmente oral em sua realização e em sua transmissão, as práticas populares possuem uma grande desenvoltura rítmica que se processa em diversos níveis. A música orquestral, por outro lado, teve seu desenvolvimento baseado na grafia musical e nas possibilidades que esse tipo de registro tem lhe apresentado ao longo de sua história. Todos os desdobramentos da polifonia ocidental e a perspectiva de criação de diversas vozes concomitantes que, apesar de independentes se ajustam entre si, estão diretamente relacionados à evolução da própria escrita musical. Também podemos atribuir à grafia a possibilidade de as execuções musicais poderem se dar em momentos históricos e lugares diferentes daqueles para os quais as obras foram originalmente compostas.

A questão é que a música popular não se ajusta facilmente à grafia musical ocidental e, consequentemente, às expectativas de precisão do meio erudito. Não que o código musical seja ou deva ser algo rígido, mas porque existe a necessidade de que ele possa captar e transmitir a ideia musical manifestada. Daí se origina grande parte dos problemas experimentados por aqueles que procuraram realizar transposições dos meios populares para o código musical ocidental. Porém, sua transcrição ou representação gráfica é fundamental quando se pretende utilizar ou registrar essas manifestações, seja por finalidades etnológicas, seja como material ou recurso para elaborações artísticas. Nesse último caso, ainda existe a necessidade de se lidar com a interpretação do código feita por aqueles que executarão a

peça, ou seja, os músicos que interpretarão a transposição codificada.

O meio orquestral não permite improvisações ou liberdades rítmicas da mesma espécie daquelas encontradas nos meios populares devido à sua configuração instrumental[21], a sua linguagem e mesmo pelos processos envolvidos historicamente em sua produção. Por essa razão, um dos recursos encontrados pelo compositor para superar as dificuldades na transposição foi a manipulação rítmica com a finalidade de simular até certo ponto aquela espontaneidade da música popular no momento da execução. Os procedimentos empregados por Santoro na Sinfonia para atingir tal objetivo foram: 1) o uso de construções que não se ajustam de maneira exata à métrica vigente sem, contudo, representar a ela uma contrariedade ou oposição; e 2) o uso ostensivo de irregularidades na superfície rítmica. Em ambos os casos observamos uma intenção clara do compositor de conferir artificialmente às seções a ideia de execução livre ou improvisada.

O uso de métricas de caráter impreciso na obra se relaciona ao emprego de melodias que apresentam tantas irregularidades neste quesito a ponto de dificultar ou até anular a percepção de um padrão de acentuação, mesmo quando as formulações de compasso acompanham sua estrutura rítmica. Essas vaguezas no metro conferem uma impressão de liberdade à linha melódica e Santoro utiliza esse artifício de forma constante no decorrer das seções lentas do II movimento, sempre com o objetivo de conceder à orquestra uma ideia de liberdade rítmica e melódica similar àquela encontrada na música popular. Esse dispositivo é utilizado apenas em trechos *soli*, onde apenas um músico executa a linha melódica e com acompanhamentos rarefeitos ou até mesmo inexistentes, ampliando a flexibilidade rítmica na execução da linha:

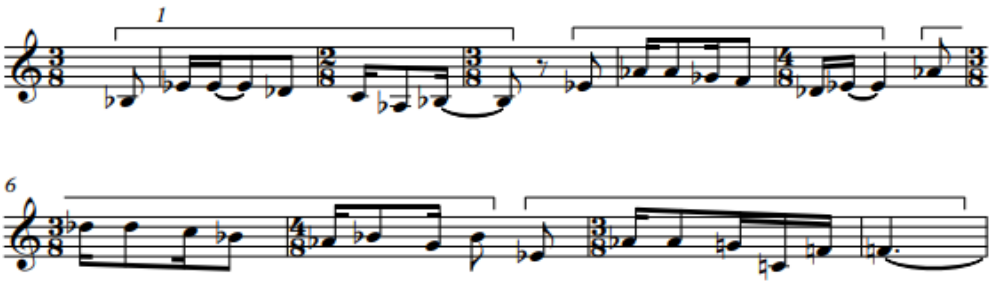


Fig. 13: Melodia ritmicamente irregular com métrica imprecisa (II movimento, c. 1-9).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Como podemos observar na Fig. 13, o curto trecho apresenta uma série de mudanças de compasso que, em combinação com a irregularidade expressada pela superfície rítmica, elimina qualquer percepção de um padrão métrico. Importante realçar que se trata de uma seção imitativa composta de quatro intervenções com o mesmo conteúdo melódico, embora transpostos, o que evidencia as alterações rítmicas de cada uma delas. Esse tipo de construção em que a sensação métrica se revela enfraquecida permite, inclusive, que Santoro escreva o mesmo tema em compassos diferentes daqueles utilizados no início da peça. Na Fig. 14, o tema é apresentado de maneira mais regular e em conformidade com a métrica. Já na Fig. 15 temos uma construção similar ao início do movimento, escrita em fórmulas de compasso diferentes, mas com menos irregularidades nos padrões rítmicos:

[21] Consideramos aqui a diversidade de instrumentos, a quantidade de pessoas envolvidas e o tipo de interação existente entre os músicos no decorrer de uma execução orquestral.

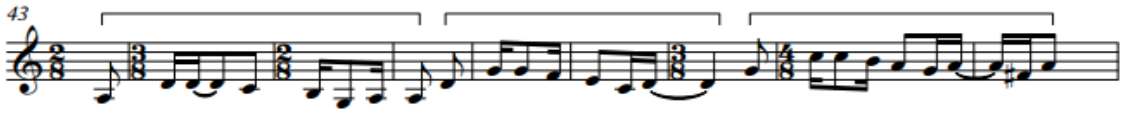


Fig. 14: Exemplo comparativo de melodia ritmicamente irregular com métrica imprecisa (II movimento, c. 43-51).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

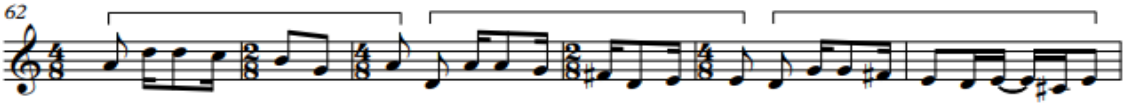


Fig. 15: Exemplo comparativo de melodia ritmicamente irregular com métrica imprecisa (II movimento, c. 62-67).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Outro tipo de formulação rítmica envolvendo a métrica e que aparece com frequência na seção coral são os contrastes existentes entre a melodia executada pelo coro e os módulos rítmicos engendrados pelo acompanhamento. Isso pode ser observado já no momento da entrada do coro no c. 135, onde sua linha se manifesta regularmente dentro da métrica binária, ao passo que o acompanhamento está organizado em módulos ternários. Esses trechos, apesar da oposição métrica entabulada, não chegam a parecer estranhos ou complexos em função da nítida subordinação do acompanhamento à linha do coro e também porque tendem sempre a articular conjuntamente em pontos importantes como o c. 143, fazendo com que o trecho como um todo encontre uma espécie de resolução rítmica:

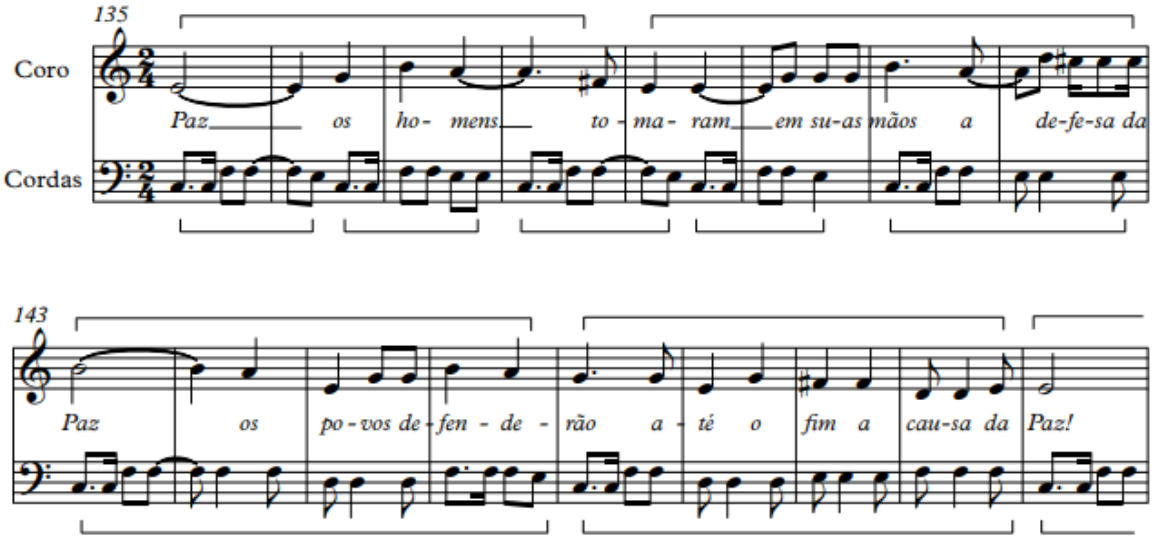


Fig. 16: Oposição métrica entre melodia e acompanhamento (III movimento, c. 135-151).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Outro recurso usado por Santoro para simular a ideia de uma liberdade rítmica encontrada nas manifestações populares foi a aplicação de irregularidades na superfície rítmica. Esse expediente é comum em toda sinfonia, mas se manifesta de maneira mais evidente no primeiro movimento, onde prevalecem os temas e seções com características eminentemente irregulares do ponto de vista rítmico. Tanto que o motivo exposto entre os c. 29-30 (ver Fig. 17) e todas as seções nele baseadas possuem um caráter contrastante dentro do movimento, em grande parte devido à sua regularidade, pois é o único motivo desse movimento que exibe um

ajustamento completo entre a superfície rítmica, o acompanhamento e a métrica corrente:

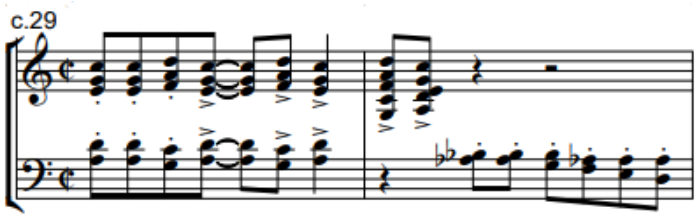


Fig. 17: Motivo com ritmo regular (I movimento, c. 29-30).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

Outro tipo de alteração na superfície rítmica são os deslocamentos rítmicos de um padrão regular subjacente. Esse dispositivo é empregado de maneira comum na sinfonia, sempre com a finalidade de simular as liberdades de execução da música popular num meio menos flexível como a orquestra. Um exemplo claro disso pode ser encontrado no I movimento entre o c. 110-127[22]. Nessa seção, tanto a melodia executada por flauta e clarinete quanto o acompanhamento das cordas apresentam alterações que podem ser entendidas como desvios daquele que seria o padrão esperado dentro de uma grafia mais regular. A escrita de Santoro nesses trechos tem por finalidade tornar-lhes mais flexíveis, como se houvesse uma flutuação no tempo, o que de fato não há. Importante dizer que essa "flutuação" está grafada e é artificial, ou seja, se o instrumentista executar a parte tal qual está escrita, essa liberdade aparecerá, demostrando a consciência do compositor com relação à execução por ele esperada daquela linha, o que poderia não acontecer caso optasse por deixar o instrumentista livre para interpretar uma grafia compartimentada[23]. Na figura a seguir, apresentamos a parte original em contraste com uma possível versão regular da melodia[24]:

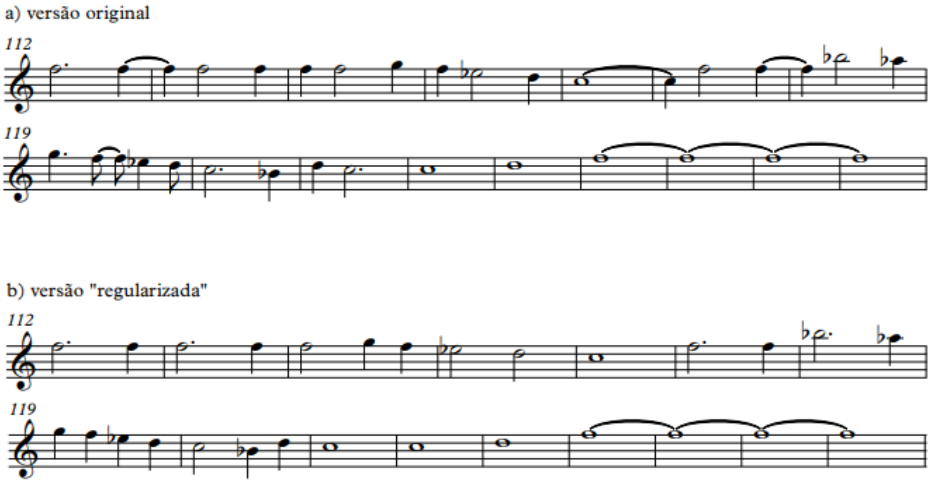


Fig. 18: Irregularidade rítmica grafada na melodia (I movimento, c.112-127).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

[22] Essa mesma seção é reapresentada entre os c. 201-214, mas com a melodia no violino 1 solo.

[23] Uma amostra prática disso é facilmente encontrada quando se consulta, por exemplo, a versão transcrita de "Garota de Ipanema" e se ouve a gravação da música. A grafia não consegue comportar as flutuações de uma execução livre, apenas transmitir uma ideia rítmica aproximada.

[24] A versão aqui designada como "regularizada" é uma possibilidade referente a uma grafia que busque a compartimentação do compasso.

O mesmo ocorre no acompanhamento formado por *ostinatos* que apresentam tanto antecipações de suas intervenções quanto irregularidades internas, ressaltando-se o fato de que existem duas configurações rítmicas diferentes nesses *ostinatos* e que são variações de um mesmo padrão:

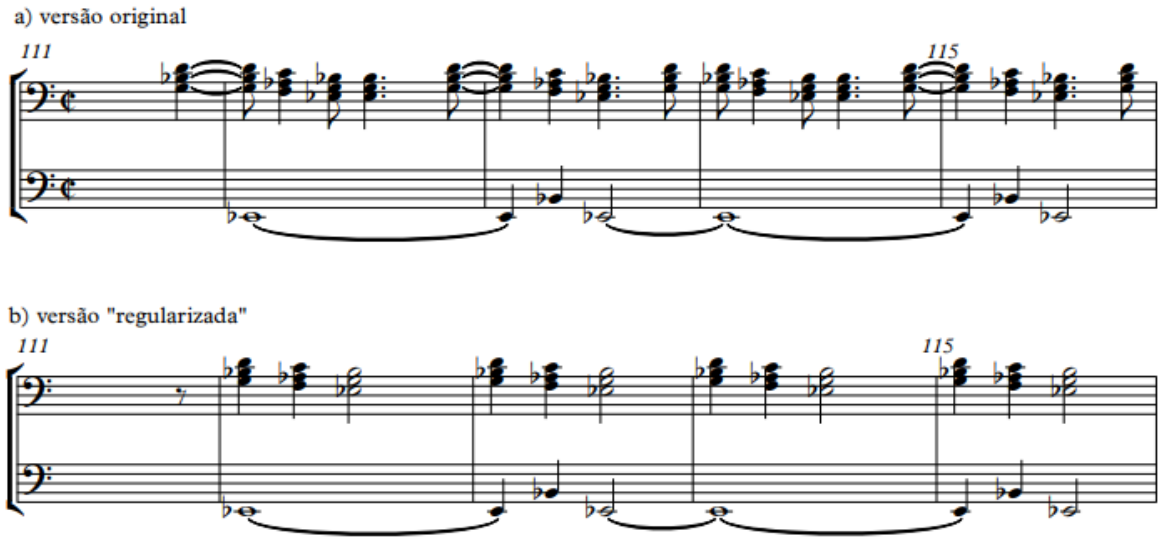


Fig. 19: Irregularidade rítmica grafada no acompanhamento (I movimento, c. 111-115).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

As alterações observadas nos exemplos anteriores correspondem ao conceito de síncopa elaborado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*. No texto, o autor

> [...] procura estabelecer uma distinção clara entre o entendimento tradicional de síncopa e as formações rítmicas que ocorrem na música brasileira às quais costumamos chamar também de síncopa. Tradicionalmente ela pode ser entendida como uma espécie de contraste regular à métrica estabelecida, onde o tempo fraco é prolongado por sobre o tempo forte, estando, por isso mesmo, intimamente ligada ao metro vigente. Já as formações presentes na música brasileira, de acordo com Andrade, estão muito mais relacionadas a uma liberdade rítmica que em grande parte independe da métrica e porque não dizer de qualquer ente regulador (Paula, 2017, p. 66-67).

Essa distinção é acompanhada por uma sugestão de Mário de Andrade para que os compositores revisassem a maneira de registrar esses ritmos mais livres, evitando utilizar como fonte as obras do populário nacional tal como estavam impressas porque essas haviam estabelecido um estereótipo em torno dos ritmos populares, sintetizando-os no formato da síncopa tradicional. Ao invés disso os compositores deveriam observar cuidadosamente *in loco* a maneira com que os intérpretes populares executavam esses ritmos para absorver seu conteúdo legítimo. Com isso, estariam aptos a buscar uma aproximação maior com a realidade do ritmo brasileiro, uma vez que a transcrição fidedigna seria impossível.

As irregularidades na superfície rítmica – aquelas que por serem localizadas, não chegam a afetar a métrica vigente – acontecem de modo sistemático em toda sinfonia. Nesse ponto, a escrita de Santoro parece convergir novamente para as concepções de Mário de Andrade quando ele afirma que:

> Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porêm desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remeleixo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que alem de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar... (Andrade 1972, p. 37).

Santoro emprega com grande frequência construções com durações assimétricas ou incomuns e alterações de acentuação localizadas que ocorrem pela inserção de ligaduras e/ou acentos deslocados. Nessas construções as ligaduras e os acentos são usados de forma conjunta, mas possuem um efeito contrário: enquanto as ligaduras são inseridas sempre com o propósito de enfraquecer os tempos fortes dos compassos, os acentos operam no sentido de enfatizar pontos que não possuiriam destaque no contexto da métrica estabelecida:

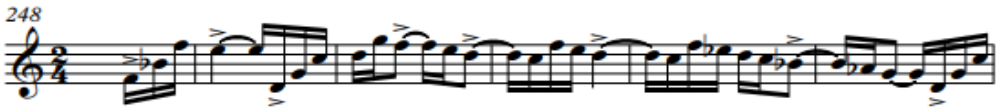


Fig. 20: Exemplo do uso de ligaduras e acentos em lugares deslocados (III movimento, c. 248-253).
Fonte: elaboração própria a partir da partitura publicada em 1958.

A Fig. 20 exemplifica como a adição de ligaduras antecipa o tempo forte ou pontos de apoio internos dos compassos. Esse recurso resulta na atenuação de força desses lugares ou no deslocamento interno da acentuação, gerando compassos acéfalos ou finalizações antecipadas. Já os acentos operam no sentido de alterar ou contrapor de forma localizada a sensação hierárquica das forças internas existentes nos compassos quando inseridos em locais diferentes daqueles onde se esperaria a existência de um impulso mais forte. Eles ocorrem tanto por meio de acentos gráficos inseridos pelo compositor por picos melódicos, criando assim pontos de tensão inesperados fora do acento natural ou previsto no compasso em vigor.

5. Recepção da sinfonia como obra nacional

A *Sinfonia "da Paz"* foi recebida pela crítica musical, na ocasião de sua estreia em 1954, como uma obra nacionalista. Por meio dos periódicos da época, podemos concluir que as inserções populares e nacionais exibidas pela peça tiveram efeito e foram reconhecidas pelo público presente naquela ocasião. Eurico Nogueira França, articulista do jornal *Correio da Manhã,* descreveu a sinfonia como uma obra de um "nacionalismo tropical, sumarentamente brasileiro" com "cantos pejados de lirismo nacional" e da "nossa alma popular". O autor ainda completa dizendo que no último movimento "o côro lembra, pela gigantesca euforia, o bárbaro painel sonoro de marchas de rancho, enquanto a percussão traz ao conjunto um imperioso dinamismo subjacente" (França, 1954, p. 11). A crítica publicada no *Diário de Notícias* e assinada por D'Or[25] se refere às "dificuldades rítmicas dessa página de estrutura moderna, porém subordinada aos ditames da música popular brasileira" e com "um incessante transbordamento racial" (D'Or, 1954, p. 11). Assim como na crítica de França, D'Or também ressalta a importância da seção coral na percepção do nacional na obra:

[25] Pseudônimo de Ondina Portela Ribeiro Dantas.

> A participação coral engrandece a partitura e dá-lhe um sabor ainda mais nacionalista, impondo-a como uma realização senão definitiva, muito próxima disso, como evocação de uma arte musical em que sejam fundidos os sentimentos e as aspirações da nossa gente (D'Or, 1954, p. 11).

Evidentemente que esse público não era constituído pelas massas populares como pretendia Cláudio Santoro, mas pela elite carioca do período, que recebeu a sinfonia sem diferenciá-la das obras de outros compositores brasileiros contemporâneos do ponto de vista ideológico. Não houve qualquer alusão na imprensa ao fato de a obra estar vinculada ao realismo socialista, tampouco menções ao programa e título da sinfonia ("da Paz") propostos por Santoro. A crítica de Nogueira França chega a mencionar passagens do que seria o programa da obra, mas sem entrar em detalhes, mostrando de sua parte um conhecimento maior sobre a peça, mas que de toda forma, não conviria ser claramente apontada.

Conclusão

A inserção dos recursos populares e nacionais na *Sinfonia n.º 4 "da Paz"*, como evidenciam as críticas relativas à sua estreia, se mostrou eficiente para uma determinada audiência. Mas é pouco provável que as massas populares, público com o qual o compositor visava se comunicar, pudessem compreender esse tipo de construção baseada nas transposições de elementos nacionais com a finalidade de recriar sonoridades populares dentro de uma obra de estrutura erudita.

O compositor, ao defender a necessidade de inclusão dos aspectos nacionais nas obras musicais brasileiras e, mais importante, ao se confrontar com sua própria necessidade de compor sob essa diretriz, precisaria, de certo modo, recorrer a alguma vertente musical que pudesse lhe proporcionar uma espécie de parâmetro ou linha a ser seguida. A criação de um novo estilo musical nacional, partindo-se somente de materiais folclóricos ou fontes musicais primárias seria algo impensável e não haveria tempo hábil para uma tarefa tão grande como essa.

Ocorre que naquele período já havia no Brasil uma experiência musical anterior de natureza nacionalista e que vinha se desenvolvendo desde meados da década de 1920, tendo como expoentes principais Villa-Lobos, compositor com um estilo muito pessoal dentro desse quadro, e, de outro lado, aqueles compositores que se formaram sob a influência estética de Mário de Andrade, tais como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, entre outros. Todos esses compositores, de certo modo, já vinham ao longo dos anos construindo e, podemos dizer, estabelecendo uma tradição de música brasileira que não poderia ser ignorada por quem pretendesse produzir uma música de caráter nacional entre as décadas de 1940 e 1950, ainda que divergisse ideologicamente de seus predecessores, como era o caso de Cláudio Santoro.

Os elementos nacionais presentes na *Sinfonia n.º 4*, ao serem transpostos do popular para o erudito, adquiriram outro significado e função relacionados ao novo meio social ao qual a obra se vinculava, a despeito das intenções do compositor. Mas por outro lado, resultaram em representações eficientes do caráter nacional para aqueles que pertenciam ao círculo que constituía o público orquestral do período. Nessa perspectiva, o popular na sinfonia seria reconhecido, porém atingindo um sentido puramente estético, igualando Santoro, pelo menos nos resultados, aos compositores nacionalistas, por ele criticados por usarem o popular em suas obras apenas com sentido artístico, sem uma preocupação social mais profunda.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri 1934-1956*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia. *Humanismo, marxismo e música no diário de viagem de Carlota Santoro (1954-1955)*. Manaus: Ziló; Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2019.

D'OR. Festival do Rio de Janeiro: Orquestra Municipal com Pablo Komlos. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.816, p. 11, 2 nov. 1954.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed., São Paulo: Edusp, 2014.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Pablo Komlos com a orquestra do municipal. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, ano LIV, n. 18.898, 2 nov. 1954. 1.º Caderno, p. 11.

GUARNIERI, Camargo. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *Fundamentos*, São Paulo, ano III, n. 17, p. 44-45, jan. 1951.

HARTMANN, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro*: janelas hermenêuticas. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 2011.

MENDES, Sérgio Nogueira. O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto:* música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

PAULA, Paulo Roberto Machado de. *A escrita de Claudio Santoro para orquestra de cordas entre 1946 e 1953:* subsídios para uma interpretação. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

PAULA, Paulo Roberto Machado de. *A Sinfonia 4 "da paz" e o programa estético de Cláudio Santoro na década de 1950:* possibilidades interpretativas. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*: Creative Aspects and Practice. New York; London: W.W. Norton and Company, 1961.

SANTORO, Claudio. Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 233-240, 1948.

SANTORO, Claudio. *Sinfonia n.º 4 "sinfonia da paz" para grande orquestra sinfônica e coro mixto*. Moscou: Edição Musical do Estado da URSS, 1958. 1 partitura.

UM COMPOSITOR e sua obra. *Imprensa popular*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 1.286, p. 4, 26 ago. 1954.

VIEIRA, Alice Martins Belém. *Diálogos de Claudio Santoro com a produção musical contemporânea:* um estudo a partir das correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Paulo de Paula é doutor em música pela UNICAMP, onde também obteve os títulos de Mestre e Bacharel. Tem atuado como pesquisador do repertório orquestral brasileiro. É fundador, diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica de Indaiatuba, com a qual realizou a gravação dos álbuns *Paisagens Caipiras* (2024) e *Música Interior* (2025). Foi responsável pela criação da Orquestra Sinfônica Jovem de Indaiatuba e do EMIn – Encontro Musical de Indaiatuba. Tem atuado como diretor artístico e regente em projetos especiais para a divulgação de compositores brasileiros como a série *Músicas da Independência* a ópera *O menino e a liberdade* de Ronaldo Miranda. pmacpaula@gmail.com

Carlos Fiorini é professor livre-docente em regência do Departamento de Música da UNICAMP, onde ocupa a cadeira desde 1998. Em 2015 criou a Orquestra do Departamento de Música da UNICAMP, da qual é seu regente e diretor artístico. Desde 1998 atua como regente em projetos especiais com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP. De 2005 a 2008 foi Regente da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Como regente coral, trabalhou com diversos grupos, dentre os quais o Coral Campinas, do qual foi regente e diretor artístico por 10 anos. Desde 2005 é Coordenador, Diretor Artístico e Regente do Coro do Departamento de Música da UNICAMP. Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo especializado na música renascentista do qual ainda é seu Diretor Artístico e Regente. Carlos Fiorini é líder do Grupo de Pesquisa dedicado a regência coral e orquestral denominado "Regência – Arte e Técnica". fiorini.carlos@unicamp.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.