
O Pentatonismo na *Sonata para Piano nº 3 e nas Duas Dansas Brasileiras* para piano de Claudio Santoro

Ernesto Hartmann –
UFES
UFPR
ernesto.hartmann@ufes.br.

Resumo

O presente trabalho investiga os processos composicionais pertinentes à manipulação do material pentatônico em duas obras para piano do período nacionalista de Claudio Santoro. Para tal, proponho algumas definições do termo pentatonismo e analiso extratos das duas obras, visando elucidar uma possível evolução no manejo destes materiais – cuja natureza “folclórica” incrusta-se na literatura sobre o pentatonismo. Como contribuição original almejo demonstrar que Santoro efetivamente superou a simples cópia do idioma nacional, transformando-o em material para composições que transcendem o folclorismo, possibilitando-o uma nova, original e pessoal linguagem composicional e pianística em suas obras da década de 1950.

Palavras-chave: Claudio Santoro; Realismo Socialista; Pentatonismo; *Sonata para piano nº3* de Claudio Santoro; *Duas Dansas Brasileiras para piano* de Claudio Santoro.

Pentatonicism in Claudio Santoro's *Sonata nº 3* and *Duas Dansas Brasileiras* for Piano

Abstract

This work investigates the compositional processes involved in the manipulation of pentatonic material in two piano works of Claudio Santoro's nationalist period. In order to do so, I propose some definitions of the term pentatonicism and analyze extracts from both works, aiming to elucidate a possible evolution in the handling of these materials whose “folk” nature is embedded in the literature on pentatonicism. As an original contribution, I aim to demonstrate that Santoro has effectively surpassed the mere copy of the national language, transmuting it into material for compositions that

transcend mere folkloricism enabling him a new, original and personal compositional and pianistic language in his works of the 1950s.

Keywords: *Claudio Santoro; Socialist Realism; Pentatonicism; Claudio Santoro's Sonata para piano nº3; Claudio Santoro's Duas Dansas Brasileiras para piano.*

Como bem afirma a pesquisadora Ermelinda Paz, em seu trabalho *O Modalismo na Música Brasileira*,

muitos autores explicam certas características modais em nossa música como sendo de origem ibérico-gregoriana, já alguns justificam este aparecimento através da influência ibérico-mourisca, outros ainda dizem ser autóctones e há, todavia, indicação de origem africana ou acústica, sendo também através da série harmônica, esclarecida a origem das alterações que geram a escala modal (PAZ, 2002:27).

Seja qual for a origem do modalismo na música nacional – levando-se em consideração que a autora define a escala pentatônica em sua forma mais comumente conhecida – é fato que essa escala apresentou-se como um material de simples manipulação e disponível para o compositor que estivesse interessado em uma estética de perfil nacionalista e ou folclorista em meados do século XX. Ainda, segundo a autora, “nos países latino-americanos encontramos também farto material modal, especialmente com base na escala pentatônica” (PAZ, 2002:23).

Dentre os compositores que a empregaram de forma sistemática no século XX, podemos confortavelmente posicionar Claudio Santoro, amazonense, nascido em 1919, radicado cedo no Rio de Janeiro e, posteriormente, na Alemanha e em Brasília até seu falecimento em 1989. Durante a década de 1950, Santoro buscou uma experiência estética vinculada ao Nacionalismo, fortemente orientada e alinhada às diretrizes do II Congresso Internacional de Compositores Progressistas de Praga, realizado em 1948 (Zhdanovismo e Realismo Socialista – HARTMANN, 2010) e que teve-o como único representante do Brasil e, mais especificamente, do Partido Comunista Brasileiro, partido ao qual era filiado e efetivo militante naquela ocasião.

A participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas, inclusive mostrando-se disposto a alterar sua postura estética e a abarcar integralmente a concepção hegemônica do Congresso para se alinhar com as resoluções ali tomadas. O estudo de música

brasileira que nunca interessou seriamente ao compositor estava entre seus planos quando da ocasião de seu retorno ao Brasil em setembro de 1948.

um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia (SANTORO, 1948, s/p).

Este projeto está em plena consonância com as resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva” capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade, porém, sem ser banal (HARTMANN, 2010).

Na verdade, o projeto de Santoro de pesquisar a música brasileira nunca se realizou, retornando, ele, para uma fazenda no estado de São Paulo¹, atribuindo a falta de oportunidades a uma campanha de silêncio contra ele devido as suas posições políticas. Contudo, em suas obras da década (1950-1960) percebemos um aprofundamento da técnica de manipulação dos elementos folclóricos que de longe ultrapassam a reprodução de ritmos característicos ou a apropriação de melodias populares. Santoro reelabora o material de forma dialética, permitindo que ele se transforme em uma música com elementos nacionais, mas sem que esta seja ou soe superficial. Suas transformações do material são arrojadas, complexas e profundas, almejando a intensidade e superação preconizadas pelo Zhdanovismo.

As Duas Dansas² Brasileiras (1951), uma de suas primeiras obras pianísticas da fase nacionalista e a *Sonata para Piano nº3*, obra de 1955, são representativas deste caso, sendo o objeto de estudo deste trabalho. Através da análise dos

1 Santoro empregou como material de apropriação folclórica, canções amplamente conhecidas, como no caso das *Dansas Brasileiras* e da *Quarta Sonata para Piano* (1957), onde cita Terezinha de Jesus no segundo e terceiro movimento. De fato, a não realização da viagem o impossibilitou de ter o contato *in loco* com as fontes que desejava.

2 Santoro opta pela grafia com s ao invés de ç

processos composicionais destas duas obras, é possível observar sua manipulação da escala pentatônica, um dos elementos mais simples atribuídos ao folclore brasileiro, vislumbrando a técnica e o progressivo grau de sofisticação empregado pelo compositor.

Dedicadas a Janette Alimonda e Heitor Alimonda as *Duas Dansas Brasileiras para Piano* de Claudio Santoro apresentam estruturas simples, sendo a primeira uma clara forma ternária ABA com Coda e a segunda a elaboração contínua de um motivo que se apoia em um *ostinato* na mão esquerda. Nesta segunda *Dansa* a repetição jamais é literal, impondo um caráter de contínuo discurso e elaboração à peça, não obstante existirem apenas poucos motivos e um único tema propriamente dito. Tratam essas peças de uma das primeiras experiências do compositor em sua nova estética da década de 1950, o nacionalismo, o que se reflete na utilização de recursos simples e mesmo citação de motivos de melodias folclóricas (*Oh! Minas Gerais*), recurso esse infrequente nas obras de Santoro. De acordo com Gandelman (1997), são obras de nível médio de dificuldade técnica, mas que exigem muita pujança rítmica e energia em sua interpretação.

A *Sonata para Piano nº 3* de Claudio Santoro data de 1955 e foi dedicada a Heitor Alimonda, que a estreou em Salvador no mesmo ano. Sua estrutura em três movimentos reproduz a essência de um dos modelos de sonata clássica mais comuns, revista à luz do Neoclassicismo: dois movimentos rápidos intermediados por um lento, porém com um idioma tonal radicalmente ampliado. Procedimentos composicionais já observados em obras anteriores desta como as *Dansas Brasileiras* (1951) e as *Paulistanas* (1952-53) estão presentes nesta obra, solidificando o estilo nacionalista de Santoro e se aproximando do nacionalismo presente na linguagem de outros compositores de relevância contemporâneos de Santoro como César Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri. Um destes procedimentos mais marcantes é a utilização de um gesto inicial em uma textura monofônica exposto por uníssonos e ou notas Oitavas, geralmente com alguma célula rítmica tipicamente brasileira como motivo base.

Se nas *Paulistanas* e nas *Dansas Brasileiras* os polos tonais (ou modais) apresentam-se de forma clara, nesta *Sonata* inicia-se um processo de obscurecimento destes polos, seja pela utilização de uma harmonia menos diatônica, mais cromática e dissonante, seja pela sua rápida oscilação, criando áreas de instabilidade e ambiguidade, ou mesmo pela utilização de coleções pentatônicas que oscilam de

polo eventualmente sobrepondo-se. Este processo será aprofundado em obras posteriores do compositor e pode ser observado pela interessante discordância de opiniões sobre o centro tonal em outros trabalhos sobre a *3ª Sonata para Piano*³. Todavia, esta é uma característica mais marcante nos movimentos externos, pois o movimento central fixa de forma clara o principal centro em Ré^b.

Sobre a obra, Salomea Gandelman reitera o fato de estarmos tratando de uma obra de tendência nacionalista manifesta, corroborando a minha opinião,

Forma sonata bitemática. Primeiro tema enérgico, suspensivo, de direção geral ascendente, dobrado a duas oitavas, gradativamente expandido. Pregnança de sua 1ª célula – duas quartas justas ascendentes. Segundo tema lírico, contrastante com o anterior pelo caráter, andamento (*Poco meno*), intensidade (*p*) e direção (descendente). Desenvolvimento basicamente sobre elementos do 1º tema. Reexposição iniciada pelo 2º tema, com pequeno desenvolvimento terminal, seguido de Coda - 1º movimento.

Forma ternária A/A'/A'', no espírito de toada. Longo *ostinato* rítmico-melódico, sobreposto ou combinado à linha melódica no baixo. Transposição e dissolução do *ostinato*, respectivamente em A' e A'' – 2º movimento.

Forma A/B/A', antecedida e seguida por introdução e Coda. Longo *ostinato* rítmico com um batuque, apresentado na introdução; transformação lenta e sutil de seus intervalos. *Ostinato* sotoposto a tema em acordes – derivado do primeiro -, ou dobrado a duas oitavas ou, ainda, interpolado com o próprio tema, em A. B – *Meno* – seção muito curta, como um coral modal contrastante com as demais no caráter – ausência do *ostinato* – apesar de aspectos comuns: interpolação de linha de acordes com outra, dobrada a duas oitavas, ambas, por sua vez, derivadas de fragmentos do tema. A' com sucessivas modificações do *ostinato*, mantendo-se sua interpolação com o tema – 3º movimento (GANDELMAN, 1997:275).

Sobre as questões técnicas desta sonata, a autora assinala:

Blocos arpejados (acordes quebrados). Articulação fraseológica por vezes conflitante com a métrica. Saltos. Movimento paralelo – dobramento a duas oitavas – em velocidade (1º movimento). *Cantabile* expressivo e malemolência rítmica (2º movimento). Esquerda enérgica, percussiva e poderosa. Vigor e precisão rítmica, alternância de mãos, predomínio da articulação *Staccato*. Saltos, acordes (3º movimento). Nível Avançado II (GANDELMAN, 1997:276).

3 Dentre eles, Marly Kubota. *A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1996 e Maria Cristina do Nascimento. *A Sonata nº 3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. 01/04/1998. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - MÚSICA.

Em virtude destas características da obra apontadas por Gandelman e de um tratamento não superficial ou simplista do material folclórico-temático pelo compositor neste caso, além de se tratar de uma obra do meio da década “nacionalista” de Santoro, elegi a exposição do 1º movimento da *Sonata nº 3 para piano* de Claudio Santoro para ser analisada no aspecto do tratamento das coleções pentatônicas, de forma a ilustrar como este procedimento está relacionado à manipulação mais sofisticada do material folclórico pelo compositor. Ao final da análise do extrato em questão estabelecerei uma comparação com extratos de outra obra já mencionada, anterior da fase nacionalista – as *Dansas Brasileiras* (1951) – promovendo, assim, uma comparação do uso do material composicional e dos modos pentatônicos.

Antes disso apresento uma sucinta revisão da literatura sobre o termo *pentatonismo e escala pentatônica*.

A escala pentatônica na literatura

De acordo com o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, pentatônica é

um termo aplicado a uma escala, ou por consequência a um estilo musical ou sistema caracterizado pelo uso de cinco alturas. O termo é usado mais especificamente para descrever a chamada coleção pentatônica Anhemitônica composta da coleção Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Dos cinco modos gerados desta coleção o maior (com a tônica em Dó) é geralmente considerado a escala pentatônica comum, apesar da iniciada em Lá (eólia) também ser relevante (O'CONNELL *in* SADIE, 1989:989)⁴.

Ainda,

no século XX, graças em grande parte a Debussy e Bartók a escala pentatônica ganhou seu espaço dentre os materiais da música de concerto ocidental e conseqüentemente se tornou menos pitoresca apesar de sua forte e permanente associação com a música folclórica e tradicional ... Os teóricos, ao gerarem a escala pentatônica a partir de um círculo de quintas justas observaram uma quantidade de propriedades da escala que podem ser acústica e psicologicamente interessantes. Por exemplo, a coleção desfruta de uma singular multiplicidade de

4 A term applied to a scale, or, by implication, a musical style or system characterized by the use of five pitches or pitch-classes. The term is used more strictly to describe the so-called Anhemitonic pentatonic collection, typified by the set C–D–E–G–A; of the five modes arising from the collection, the major (i.e. with tonic C) is generally regarded as ‘the (common) pentatonic scale’, although the Aeolian mode is also important.

classes intervalares (<032140>) e, portanto, a *optimum consonance* (Huron) ... até que ponto estas peculiaridades contribuem para a universalidade do pentatonismo ainda é uma hipótese especulativa (O'CONNELL *in* SADIE, 1980:989)⁵.

A colocação de O'Connell, neste verbete, atribuindo um valor universalista e simbolicamente representativo da música folclórica e tradicional está em consonância com a sua utilização pelos compositores nacionalistas de diversas origens, entre elas a brasileira.

Para Vincent Persichetti,

Existem dois tipos de escalas básicas de cinco sons ou pentatônicas. Algumas das mais conhecidas são a Diatônica (Dó, Ré, Mi, Sol, Lá), a Pelog (Dó, Ré^b, Mi^b, Sol, Lá^b), a Hirajoshi (Dó, Ré, Mi^b, Sol, Lá^b) e a Kumoi (Dó, Ré, Mi^b, Sol, Lá). A construção técnica modal que produz os sete modos diatônicos produz os cinco modos de cada escala pentatônica. As cinco formas modais da escala pentatônica são as seguintes: 1º Modo (Dó, Ré, Mi, Sol, Lá), 2º Modo (Ré, Mi, Sol, Lá, Dó), 3º Modo (Mi, Sol, Lá, Dó, Ré), 4º Modo (Sol, Lá, Dó, Ré, Mi) e 5º Modo (Lá, Dó, Ré, Mi, Sol), todos passíveis de transposição. As escalas diatônicas de cinco sons estão limitadas harmonicamente por sua carência de semitons (quando os cinco sons de uma escala pentatônica soam simultaneamente formam uma espécie de acorde estático). Por tanto é extremamente difícil conseguir uma direção harmônica e melódica de uma forma puramente pentatônica. Quando a melodia e harmonia são pentatônicas pode-se prevenir a monotonia variando as versões modais da escala movimentando-se de uma a outra (PERSICHETTI, 2000:48).

De grande riqueza em informações e detalhando as questões referentes às limitações do uso da escala, o autor ainda nos recomenda que,

Um uso consistente de notas melódicas, pedais e frequentes intercambios modais a outras pentatônicas também auxiliarão a prevenir a monotonia harmonica, porém a música puramente pentatônica (não polimodal, etc.) é mais eficiente se utilizada por curtos espaços de tempo. Os materiais pentatônicos funcionam bem melódica ou harmonicamente, porém raramente as duas coisas. As melodias pentatônicas são, de um modo geral, harmonizadas com acordes estranhos a escala. Um modo pentatônico combina bem com outro modo sobre o mesmo ou diferente centro tonal. Acorde de três, quatro e cinco sons por quartas tem um sabor pentatônico.

5 *In the 20th century, thanks in large part to Debussy and Bartók, the pentatonic scale earned its place among the materials of Western art-music and, consequently, became somewhat less 'marked' despite its enduring association with various folk and traditional musics ... theorists, generating the pentatonic scale from a cycle of perfect 5ths, have observed a host of scalar properties that may be acoustically or psychologically desirable. For instance, the set enjoys unique multiplicity of interval classes (<032140>) and so-called 'optimum consonance' (Huron) ... The extent to which these features account for the apparent universality of pentatonicism, however, remains speculative.*

A forma com cinco sons contém todos os graus da escala pentatônica no modo diatônico (PERSICHETTI, 2000:96).

Destarte, para Persichetti, o uso da escala por si só não representa grande avanço nas técnicas composicionais do século XX, questão central em seu livro de onde advém a precedente citação. Ainda, é relevante notar que, assim como O'Connell, ele reconhece a possibilidade de construção da escala pela superposição de intervalos de Quintas justas e também de sua viabilidade de aplicação em um sistema que inclua notas não presentes na escala original, mas que possam ter justificativa nas ornamentações ou mesmo em um sistema polimodal, análogo ao politonalismo.

Leon Dallin tipifica o uso de escalas pentatônicas em seu capítulo *recursos escalares adicionais*. Para ele,

As escalas consideradas até então estavam limitadas às que consistiam de sete sons compreendendo cinco notas e dois semitons. Apesar destes padrões escalares terem dominado a música europeia por muitos séculos, não há justificativa para restringir os recursos melódicos exclusivamente a elas. Outros padrões escalares sempre estiveram presentes em culturas não europeias, e recentemente a prática na música ocidental tende a tomar elas de empréstimo e mesmo inventar novas escalas. Traçar as origens e a distribuição geográfica das várias escalas é uma tarefa fascinante, mas a principal preocupação dos compositores e intérpretes é a sua utilização na música viva. Escalas pentatônicas estão dentre as mais antigas e universais. A mais comum tem um padrão similar a escala maior com o terceiro e sétimo graus omitidos tal qual as teclas pretas do piano ... qualquer nota na escala pentatônica pode servir como centro ou tônica, e as notas onde ocorrem cadências ou realçadas tendem a ser percebidas como tal. De qualquer forma, pessoas acostumadas a fortes relações funcionais no modo maior e menor tem um sentido de comparação com estas devido principalmente a falta de sensível (DALLIN, 1964:33).

Novamente, pode-se ver um autor apontar para o sentido de ancestralidade e, literalmente, universalidade destas coleções.

Em Kostka temos a definição do termo pentatônica como,

pentatônica é um termo genérico para qualquer escala de cinco sons, mas quando referimos a escala pentatônica a escala é geralmente a sua forma mais comum. Observe que apenas contém segundas maiores e terças menores. Em virtude de não conter intervalos de semitom essa escala pentatônica é, eventualmente, denominada anhemitônica. A escala pentatônica é normalmente utilizada para dar um sabor oriental a uma determinada passagem, mas certamente ela ocorre mui frequentemente em outras regiões que não o oriente, particularmente em melodias folclóricas e canções infantis. Qualquer membro da escala pentatônica pode ser

uma tônica, portanto, cinco modos ou rotações são possíveis. A escala pentatônica é obviamente uma fonte limitada de recursos melódicos e harmônicos terciários. Os únicos acordes terciários possíveis podem ser construídos a partir de Dó e Lá, destarte os acompanhamentos de suas melodias serão provavelmente ou não terciários ou não-pentatônicos ou mesmo os dois simultaneamente. Outras versões da escala pentatônica são possíveis, versões empregando segundas menores e terças maiores, mas elas ocorrem menos frequentemente na música ocidental (KOSTKA, 2006:23)⁶.

Para Allen Forte e Joseph Straus, qualquer conjunto de cinco sons pode ser organizado como uma escala pentatônica. Não obstante, já há uma diferenciação em Straus quando, na ocasião de um exercício em seu livro *Introdução à Teoria Pós-tonal*, este autor solicita ao leitor que identifique a “coleção pentatônica” (STRAUS, 2000:16). De acordo com a nomenclatura de Allen Forte exposta em *The Structure of Atonal Music* (FORTE, 1973) e discutida na obra mencionada de Straus (2000), a coleção pentatônica mais frequente na música folclórica brasileira é representada pelo nome de 5-35. Trata-se da superposição de quatro Quintas justas, intervalo mais consonante da série harmônica após a Oitava justa sobre uma dada fundamental (figura 01).



Fig. 01 Gênese da escala pentatônica a partir da superposição de 5^{as} justas.

Em uma última definição, cito Margareth Wilkins que afirma que:

existem cinco tipos de formas da escala pentatônica (cinco sons), muito usadas na música do oriente. Estas dependem da nota inicial. Uma escala pentatônica é formada por três intervalos de segunda maior e dois intervalos de terça maior. Algumas canções folclóricas escocesas usam a escala pentatônica. Auld Lang Sine pode ser tocada exclusivamente nas teclas negras do piano (que representam

6 *Pentatonic* is a generic term for all five-note scales, but when one refers to the pentatonic scale, the scale in Example 2-1 is usually the one that is meant. Notice that it uses only major seconds and minor thirds. Because this version of the pentatonic scale contains no half steps, it is sometimes called the anhemitonic pentatonic scale. The pentatonic scale is often used to give an oriental flavor to a passage, but it certainly occurs often enough outside of the Orient, particularly in folk melodies and children's songs. EXAMPLE = C,D,E,G,A. Any member of the pentatonic scale can serve as tonic; thus, five "modes," or rotations, are available. The pentatonic scale is obviously a limited source of melodic pitch material, and it is also limited in its tertian harmonies. The only tertian chords that could be constructed from Example 2- 1 are triads on C and A and a minor 7th chord on A. This means that the accompaniment to a pentatonic melody will probably be either non tertian or nonpentatonic or both. Other versions of the pentatonic scale are possible- versions employing minor 2nds and major 3rds-but they occur less often in Western music.

uma escala pentatônica) iniciando com Dó[#] e Fá[#], todas as escalas podem ser transpostas para qualquer altura⁷ (WILKINS, 2006:61).

Como uma síntese das definições dos autores referidos sobre o termo pentatônica, pode-se elencar as seguintes características:

- a. A universalidade da escala pentatônica mais comum sublinhada pela maior parte dos autores.
- b. A forte presença, como consequência da universalidade, na música folclórica de diversas nações.
- c. A existência de um modo mais comum, este visto pelos autores como universal, apesar da existência, mesmo no folclore, de outros modos.
- d. A sua limitação, em virtude de seu conteúdo intervalar, desprovido de semitons, não obstante suas interessantes particularidades.
- e. A necessidade técnica da combinação de sua estrutura com outras de polos e ou modos diferentes, ou até mesmo com outras técnicas de forma a propiciar diversidade e variedade no discurso harmônico, superando assim a natural e possível monotonia causada pelo seu uso exclusivo.
- f. A sua paradoxal flexibilidade, permitindo-a ser tratada polarmente (alguns autores como Persichetti chegam até a denominar 1º, 2º, 3º, 4º e 5º modo), multipolarmente ou apolarmente (Straus e Forte), sendo, neste último caso, referida por 5-35 na nomenclatura da Teoria dos Conjuntos.

A escala pentatônica e o folclore

“As influências ibérica e africana foram, incontestavelmente, as mais importantes no processo de formação da nossa música” (PAZ, 2002:27). Tudo indica que a utilização da escala pentatônica enquanto tentativa de nacionalização do som, para o compositor brasileiro da primeira metade do século XX, significava uma associação

⁷ *There are five forms of the Pentatonic (5-note) scale, much used in music of the Far East. These depend on the starting note. A Pentatonic scale is made up of three intervals of a M2 and 2 intervals of a m3. Some Scottish folk songs also use the Pentatonic scale. Auld Lang Sine can be played on the black notes of a keyboard (which represent one form of the Pentatonic scale), beginning C#, F#. All of the scales and modes may be transposed to any starting note.*

com o componente africano fortemente presente em nossa cultura. Paz novamente nos informa em sua pesquisa sobre a origem das melodias folclóricas que utiliza em suas coletâneas que as melodias baseadas na escala de cinco sons, sem trítomo e sem semitom são “de uso frequente nas músicas de candomblé” (PAZ, 1989:19). Todos seus exemplos com esta escala, tanto na coleção de 1989, como na de 1993 são extraídos destes rituais, não obstante a presença de outras melodias com escalas de cinco sons, estas últimas denominadas pela autora de escalas incompletas.

Como referência simbólica do uso da escala pentatônica como representativo da música de origem e prática africana no imaginário do compositor nacionalista brasileiro da primeira metade do século XX, podemos citar dois exemplos “nacionalistas”, a *Dança de Negros* de Frutuoso Vianna para Piano (1924-1932) e de Lorenzo Fernandes o *Jongo – Dança de negros*, a terceira peça da *3ª Suíte Brasileira para Piano* (1942) (figuras 02 e 03). Em ambos os casos, identifica-se o uso de escalas exóticas além de rítmica frenética, obstinada e movimentada, sugerindo o batuque das senzalas. Ainda, no segundo caso, o dobramento em Quintas de parte da melodia acentua o caráter modal e primitivo que se quis impor a este exemplo, reforçando uma das possíveis gêneses da escala pentatônica, a superposição de Quintas justas.

Sendo assim, corroborando para a opinião dos autores acima descritos, é razoável inferir a característica de folclórica – porém, não exclusivamente brasileira – a algumas práticas composicionais que tenham a escala pentatônica como foco central da construção melódica. Superar a condição de mera imitação e reprodução deste simples padrão, assim como dos padrões rítmicos mais tipicamente simbólicos da “música brasileira”, era a grande questão de ordem estético-composicional que se apresentava para Santoro na década de 1950, questão essa fortemente influenciada, conforme já mencionamos, pelas diretrizes do Congresso de Praga de 1948.



Fig. 02. Escala pentatônica na *Dança de Negros* para piano de Frutuoso Vianna, c.64-67.



Fig. 03. Escala pentatônica no *Jongo para piano da 3ª Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernandez, c.-sem compasso, p.1.

Análise das *Dansas Brasileiras* a partir do seu emprego da escala pentatônica

O primeiro gesto da *Dansa Brasileira nº 1* já demonstra que a escala pentatônica terá um papel primordial na estruturação melódica e harmônica da peça. A figura 04 destaca três elementos que organizam a parte A: A estrutura diatônica formada pelo pentacorde Ré, Mi, Fá, Sol e Lá (representando o modo que pode ser apenas intuído por não estar completo – como o Dórico de Ré), a estrutura em Quintas sobrepostas – Sol-Ré-Lá-Mi (representando um fragmento da escala pentatônica) e o intervalo Lá-Mi progredindo para a Oitava Ré-Ré na transição do segundo para o terceiro compasso indicando um componente tonal, pois reproduz o tradicional V-I do tonalismo.



Fig. 04 Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1* c.1-4. Oposição entre Modalismo (vermelho), Pentatonismo (verde) e Tonalismo (azul).

Com o início da melodia principal, após os dois primeiros compassos introdutórios, novamente, a ambiguidade se estabelece. Inicialmente, a linha se expressa em um hexacorde diatônico (naturalmente, ainda incompleto), mas que, diferentemente da introdução, agora conta com o Fá#, induzindo a um possível modo Mixolídio. Imediatamente após a repetição deste motivo de dois compassos de duração, um novo motivo ritmicamente relacionado retoma o Fá natural, que sobre a tríade de Sol (com o Mi como bordadura da 5ª ou 6ª do acorde) novamente indica o modo Dórico de Ré (figura 05).

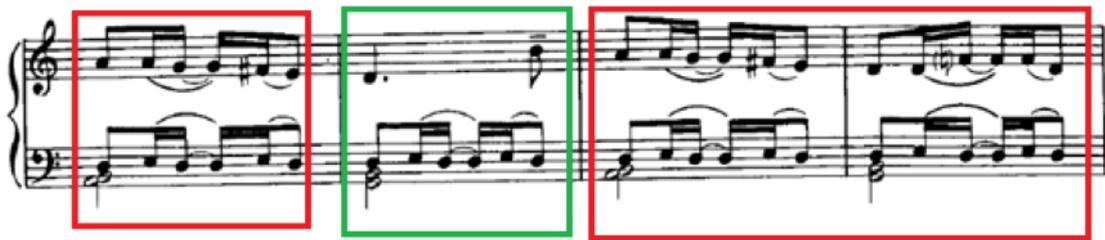


Fig.05 Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 1* c.5-8. Oposição entre Modalismo (vermelho) e Pentatonismo (verde).

Seguindo, uma escala completa com dobramento em tríades é apresentada, mantendo a síncope característica do motivo principal do tema. Esta é uma escala completa de Ré Mixolídio – não obstante algumas notas do dobramento a contestem (fato de menor importância, pois apenas são dobramentos). A mão esquerda expressa uma harmonia que, nos compassos 9-10, é construída por superposição de Quintas (novamente sugerindo a coleção pentatônica) e, do meio do compasso 10 para o compasso 11, por uma tríade de Lá menor com sua Sexta Maior (tipicamente Modal). O conjunto união de todas as notas empregadas na harmonia é a coleção de Ré Mixolídio (figura 06).



Fig 06. Claudio Santoro – *Dança Brasileira nº 1* c.9-11. Melodia modal harmonizada pentatonicamente e modalmente. Em laranja o modo Mixolídio de Ré, em verde a harmonização pentatônica e em vermelho a harmonização modal.

Um processo modulatório ocorre no compasso 12, porém, ainda mantendo as características de ambivalência modal-pentatônica presentes até o momento. Com a introdução de um novo plano harmônico através desta modulação, uma citação estilizada do fragmento mais conhecido da canção folclórica mineira *Oh! Minas Gerais* pode ser apontada (figura 07).

Fig 07. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1* c.13-17. Ambivalência modal: harmonização com inflexão em direção a Solb em laranja (incompleta) e na melodia em vermelho a Réb (incompleta) em azul “en passant” uma citação de Oh! Minas Gerais, canção folclórica brasileira de origem italiana.

A parte central (B) harmoniza o tema recomposto (agora decididamente no modo Mixolídio de Ré) com terças paralelas. Este paralelismo ainda insiste na oposição entre Fá e Fá#, diferença essencial entre os modos de Ré Dórico e Ré Mixolídio (figura 08).

Fig 08. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 1 Lento*. Harmonização por terças paralelas.

A segunda *Dansa* demonstra uma utilização muito mais definida de cada modo, usando na apresentação de seu tema, exclusivamente, a coleção de Dó

Lídio. A utilização de um único motivo simples, convida o compositor a observá-lo sob diversos aspectos e ele o faz através da utilização dos modos de Dó Lídio, Ré Mixolídio e Ré Dórico. A figura 09 ilustra a clara expressão do modo Lídio nos compassos iniciais da *Dansa*, expressos tanto no uso da coleção de notas do motivo (escala completa se considerado até o c.10) com seus repousos no Dó, quanto no motivo empregado no *ostinato* do baixo – exclusivamente sobre o trítono Do-Fa#, intervalo característico do Modo de Dó Lídio⁸.



Fig 09. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 2* c.1-12 – modo Lídio de Dó claramente expresso – em vermelho: Trítono; em azul: Coleção Lídia com polo em Dó.

Igualmente ao procedimento adotado no compasso 17 da primeira *Dansa*, aqui, de forma a introduzir um elemento de variedade, Santoro utiliza na segunda *Dansa*, nos compassos 24 e 26, notas alteradas em relação ao modo local (no caso, as notas Lá^b e Si^b respectivamente – figura 10) e emprega um deslocamento rítmico do motivo principal (c.33-42) (figura 11)

8 No compasso 9 Santoro opta por utilizar o Fá Natural de modo a preservar a fluência da linha melódica, não influenciando diretamente (posto que a nota ocupa uma função ornamental) no conteúdo geral da frase.



Fig 10. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 2* c.18-30 – emprego de notas alteradas



Fig 11. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 2* c.31-36 – deslocamento rítmico do motivo.

O Modo Dórico de Ré está claramente expresso na seguinte passagem, onde destaca-se a fragmentação do tema. Neste trecho, o material motivico principal é redistribuído nas diversas camadas texturais, sobre a coleção de Ré Dórico e com a polarização potencializada pelo emprego do *ostinato* no intervalo Ré-Sol no baixo. Após uma breve passagem nos compassos anteriores pela ambiguidade entre Ré Mixolídio e Ré Dórico – promovida pelo emprego alternado de Fá e Fá# – no compasso 74 estabiliza-se o modo de Ré Dórico pelo uso de sua coleção diatônica (figura 12).



Fig 12. Claudio Santoro – *Dansa Brasileira nº 2* c.74-78 – coleção diatônica e polarização em Ré Dórico.

De fato, a segunda *Dansa* **não apresenta, tampouco desenvolve elementos diretamente relacionados as técnicas composicionais de manipulação da escala pentatônica** objeto deste trabalho. Porém, o emprego de diversos polos e modos a partir de uma construção monotemática aponta para o repertório de técnicas que o compositor desenvolveu para expressar suas concepções estéticas deste período, tendo impactos relevantes na sua manipulação da escala pentatônica em obras posteriores como será demonstrado a seguir.

Análise da Exposição do Primeiro Movimento da Sonata nº 3 para Piano a partir do seu emprego da escala pentatônica

A *3ª Sonata para Piano* de Santoro apresenta em linhas gerais a forma tradicional da Sonata: três movimentos, o primeiro em forma sonata, o segundo lento em forma ternária e o terceiro ao estilo de uma *Tocatta*. O tratamento da tonalidade por Santoro admite a utilização da nomenclatura de Allen Forte para conjuntos e coleções, visto que diversos destes conjuntos e coleções não se apresentam funcionalizados, ou seja, dentro do contexto de uma função tonal. Ainda, existe a utilização pelo compositor de recursos politonais e até mesmo polimodais o que sugere uma frequente alternância entre diversas ferramentas analíticas e conceitos.

A tabela 01 ilustra um panorama geral do esquema do primeiro movimento:

Exposição			Desenvolvimento ou Elaboração				Reexposição	Desenvolvimento Terminal	Coda
1-10	11-17	18-32	33-45	46-89	90-106	107-119	120-129	130-182	183-194
Estrutura expositiva A	Transição	Estrutura expositiva B	S1	S2	S3	Retransição	Estrutura expositiva B		

Tabela 01 – Análise do primeiro Movimento da Sonata nº3 para Piano de Claudio Santoro.

Do primeiro movimento, selecionei a Estrutura expositiva A, que contém a maior parte do material a ser trabalhado nesta peça. Esta, inicia-se com um tema enunciado em uníssono onde a transformação intervalar da Quarta para a terça é de grande relevância motivica (figura 13). O arpejo inicial é feito sobre um acorde de Quartas Mi^b, Lá^b, Ré^b (todas estas teclas pretas). A escrita em Quartas tem uma sonoridade pentatônica, pois

trata-se (conforme observou-se na literatura revisada) de um subconjunto relevante da escala pentatônica. Imediatamente, o enunciado é respondido por uma sequência de duas Terças, uma menor e outra maior respectivamente. Ambas utilizam somente as teclas brancas criando uma polarização interna do motivo.



Fig.13. Célula rítmica do tema principal.

Este mesmo motivo é repetido literalmente no segundo compasso, porém, a dinâmica indicada é *piano*, o que possibilita uma nova oposição em outro parâmetro. Apesar de seus dez compassos de duração (com alternância de fórmula) a construção desta estrutura expositiva poderia ser reduzida a um período de duas frases que, originalmente, teriam quatro compassos cada uma. A primeira inicia no compasso 3 com uma cadência suspensiva sobre o acorde de Ré com 7^a, 9^a menor e 6^o (compasso 6) e a segunda sobre um Tetracorde de Quartas com nota adicionada, cuja construção é uma síntese da elaboração intervalar apresentada no motivo inicial. Os dois primeiros compassos são uma antecipação do motivo incompleto, que, considerado o jogo entre teclas brancas e pretas oferecido, delineiam uma escala pentatônica formada pelas teclas pretas do instrumento (figuras 14 e 15):

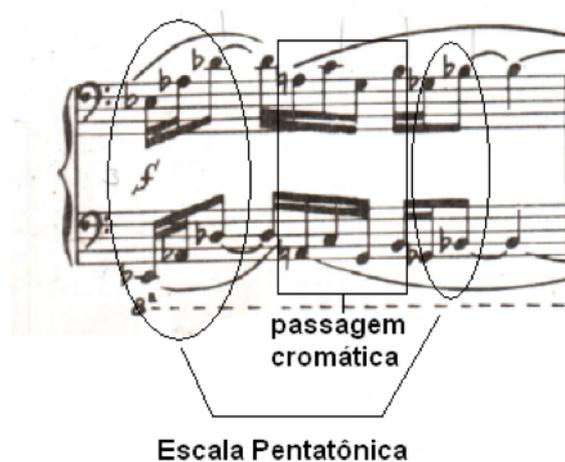


Fig. 14. Motivo principal completo, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1º Mov. compasso 3.

Allegro energético

antecipação do motivo

primeira frase

segunda frase

acorde "síntese"

Fig. 15. Estrutura expositiva A, compassos 1-10.

Praticamente todos os intervallos derivam da oposição intervalar Quarta x Terça apresentada no gesto inicial. Em detalhe, o compasso 4 é um excelente exemplo: após dois arpejos ascendentes de acordes em Quartas distantes por uma Quinta justa (Mi^b, Lá^b, Ré^b e Si^b, Mi^b, Lá^b), ambos sobre as teclas pretas, um conjunto de três notas dá início a uma nova figuração que se estenderá até a primeira cadência (compasso 6). Si, Dó e Sol formam tanto intervallos de Terças quanto de Quintas (inversão da Quarta), quando observados através de sua permutação. O compasso seguinte (5) dá sequência a esta ordem intervalar, alternando os mesmos tipos de intervalo (Figura 16).

quarta

terça

terça

intervallos de terças e quartas

Fig. 16. Elaboração motívica intervalar na estrutura expositiva A, Claudio Santoro, *Sonata nº 3 para Piano, 1º Mov.* compassos 4 e 5.

A segunda frase aprofunda a oposição entre as coleções constituídas pelas teclas brancas e teclas pretas. Concluindo na tétrede Do[#], Fá[#], Si e Lá (escala pentatônica

incompleta) pressupõe uma cadência suspensiva, o que é reforçado pelo súbito *decrecendo* e dinâmica *piano*. É notável a oposição entre a coleção pentatônica Lá^b, Ré^b, Sol^b, Mi^b, Fá (compasso 7) e a passagem que inclui a coleção diatônica Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si (compasso 9). Apesar de não trabalhar serialmente nesta obra, Santoro utiliza uma técnica que é remanescente de sua fase serial. A apresentação da escala cromática incompleta, geralmente com grupos de dez ou doze sons. No caso presente, a frase inicial utiliza até o compasso 5 dez sons da escala cromática, excluindo apenas o Ré, Mi e o Fá. Não à toa, estes três sons aparecem decisivamente no compasso seguinte (o da cadência). Este recurso será observado mais uma vez, porém de forma menos evidente na estrutura expositiva B (compasso 29).

Fig. 17. Coleções diatônicas e pentatônicas na Estrutura expositiva A, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3, 1º mov. C. 7-10.*

A Transição que se segue estabelece uma continuação do processo de alternância entre coleções pentatônicas iniciado na exposição. Entretanto, se estabiliza na coleção pentatônica Mi, Lá^b, Ré^b, Sol^b, Si após três compassos de suspensão do Mi grave pela sua apojetura superior Fá (aqui, nota-se um recurso comum na linguagem pianística de Santoro, a utilização de acordes de Quarta arpejados organizados em grupos de três progredindo em movimento contrário à tríades sobre as teclas brancas – compassos 11, 12 e 13) – figura 18. Esta passagem se comporta como uma ligação entre a primeira coleção pentatônica Mi^b, Si^b, Lá^b, Ré^b, Sol^b (compassos 10 e 11) e a segunda – Mi, Lá^b, Ré^b, Sol^b, Si (compasso 17). A transição liquida os elementos secundários do tema

fazendo restar apenas o motivo básico (arpejo de Quartas ascendentes). Este arpejo será utilizado como contraponto à primeira frase da estrutura expositiva B onde a coleção diatônica centrada em Ré^b será o foco da polarização.



Fig. 18. Transição, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1º mov, compassos 11-17.

A figura 19 ilustra as progressões do baixo da estrutura expositiva A e da transição além de realçar a alternância entre as coleções pentatônicas:

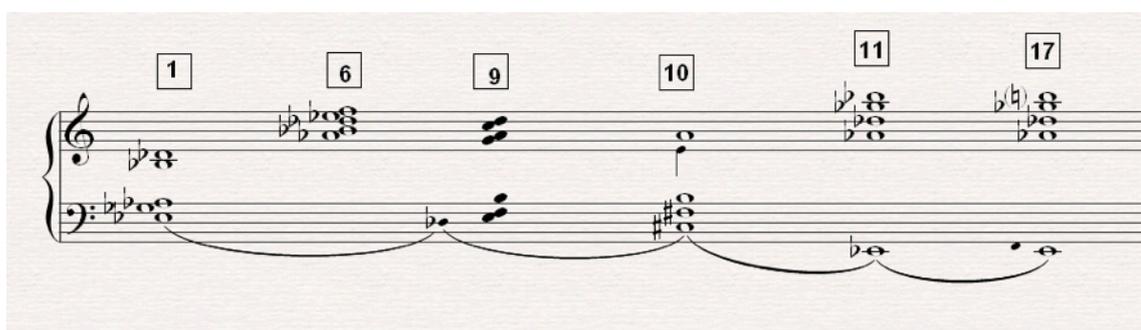


Fig. 19. Coleções pentatônicas da estrutura expositiva A e da transição, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3*, 1º mov, compassos 1-17.

Através da análise deste extrato podemos visualizar a relevância do sentido harmônico-temático da sonoridade pentatônica neste movimento. Essencialmente, podemos resumir o percurso a uma variação entre diversos polos da coleção

pentatônica 5-35, ora (c.6) oposta à sua coleção complementar (7-35, coleção diatônica), ora oposta a outros polos (c.10 e c.17). Vale mencionar que o gesto final do movimento é exatamente a coleção 5-35 com as teclas pretas, ou seja, a mesma coleção inicial e referencial da estrutura expositiva A (figura 20).

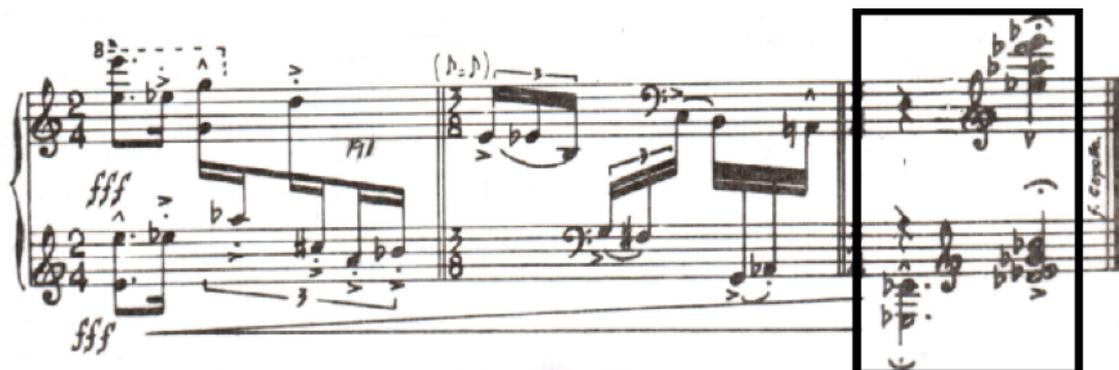


Fig. 20. Coleção pentatônica referencial do movimento – teclas pretas, Claudio Santoro, *Sonata para Piano nº 3, 1º mov, compassos 192-194.*

Comparação entre as análises

Algumas questões clarificam-se após a comparação das análises:

- O processo dialético⁹ de proposição de elementos contrastantes e, através desta oposição percorrer e explorar os conflitos resultando em uma síntese ocorre na obra de Santoro, ao menos desde as *Dansas Brasileiras*. A constante utilização da oposição Fá#-Fá natural decorrente da oposição do modo Dórico-Mixolídio opera paralelamente a oposição de harmonização pentatônica-modal dos motivos. Conforme observou-se, o cerne deste processo encontra-se já nos primeiros compassos da primeira *Dansa*.
- Na *Sonata nº 3*, independente da proposta mais avantajada e arrojada pressuposta na forma, observa-se uma maior sofisticação no uso deste processo dialético. Já vencida a etapa de oposição de pentatonismo e modalismo/diatonismo – procedimento esse norteador das oposições constantes no conjunto das *Duas Dansas Brasileiras para Piano* – o compositor

9 Vide HARTMANN (2015).

elabora estratégias de utilização topográfica do instrumento, transformando as particularidades do Piano (teclas Brancas e Teclas Pretas) em questões composicionais de primeira ordem, ou seja, como a base de sua estratégia composicional. Se Debussy (e mesmo Villa-Lobos) já haviam empregado esta técnica anteriormente, não o fizeram atrelados à questão dialética que permeava o pensamento de Santoro, cujo objetivo final era servir sua estética que, em si, era, na verdade, veículo de sua perspectiva ideológica.

- c. Uma abordagem ideológica séria já se desenhava desde o início da década de 1950, sendo objeto de reflexão do compositor para elaborar e propor uma estratégia composicional em uma linguagem muito distinta da anterior a sua aderência ao projeto nacionalista.

Considerações Finais

Através dos exemplos comparados e extratos analisados conclui-se que o tratamento dado à coleção pentatônica nas duas obras reflete o grau de aprofundamento do compositor no projeto nacionalista. Na perspectiva do Realismo Socialista, a utilização do folclore deveria elevá-lo a condição de universal. Pensamento não muito distante deste, conta com paralelos no Brasil, especificamente na figura de Mario de Andrade.

Ao comparar as duas obras de propostas estético-estilísticas similares (nacionalistas) objeto deste trabalho, nota-se que a manipulação da escala pentatônica ocorreu com inserção de notas estranhas (agregadas) ao acorde, oscilação de polos e modos em curto espaço de tempo, oposição a coleções complementares e utilização sistemática de acordes não terciais para sua sustentação harmônica. Estas técnicas foram verificadas com maior frequência e complexidade na *Sonata nº 3*, corroborando para a comprovação da hipótese de que a superação da simples manipulação do material folclórico ou referente ao folclore nacional foi alcançada por Santoro já em meados da década de 1950, permitindo que o compositor dispusesse de um amplo repertório de técnicas e procedimentos que viessem a contemplar seu projeto ideológico-estético alinhado com o Realismo Socialista.

Referências

- DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition*. Wm. C. Brown, 1964.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. YALE: Yale University Press, 1973.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros; Obras para Piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.
- HARTMANN, Ernesto. *Estética Musical e Realismo Socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: Janelas Hermenêuticas*. Tese de Doutorado, UNIRIO, 2010.
- HARTMANN, Ernesto. O processo de composição dialético-materialista na *Paulistana nº 1 para piano* de Claudio Santoro. Anais do IV Simpósio de Música na Amazônia – SIMA, 2015, p.147-162.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. 3rd ed. New Jersey: Pearson Education Inc., 2006.
- KUBOTA, Marly. *A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1996.
- NASCIMENTO, Maria Cristina. *A Sonata nº 3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. 01/04/1998. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - MÚSICA.
- O'CONNEL, Jeremy in SADIE. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 1980. Verbete: Pentatonic, 1980.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 canções Brasileiras*. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MUSIMED, 2002.
- PERSICETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 2000.
- SANTORO, Claudio. Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.
- STRAUS, Josef. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Segunda edição. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, 2000.
- WILKINS, Margareth Lucy. *Creative music composition: the young composer's voice*. New York: Routledge, 2006.

Partituras

- LORENZO FERNANDEZ, Oscar. *Suite Brasileira nº 3 para Piano (sobre temas originais)*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1942.
- SANTORO, Claudio. *Danças Brasileiras para Piano*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1955.
- SANTORO, Claudio. *Sonata para Piano nº 3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959.
- FRUCTUOSO, Vianna de Lima. *Dança de Negros*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1926.