

Claudio Santoro



Por **CAMILA FRESCA***

A trajetória do compositor de música erudita a partir de suas canções

Afirmar que Claudio Santoro é um dos maiores compositores brasileiros não é algo que surpreenda. No entanto, apesar da importância de sua produção e do prestígio internacional que ele desfrutou em vida, hoje pouco de suas obras encontram-se em circulação. Esse cenário parece estar mudando por conta de seu centenário, comemorado em 2019, e ainda por grandes projetos, como o que envolve a gravação de todas as suas 14 sinfonias^[i].

Pude participar de um desses projetos, um CD duplo dedicado às canções com piano de Santoro. O disco foi lançado em 2020 pelo Selo Sesc, tendo como intérpretes o barítono Paulo Szot e o pianista Nahim Marun. O compositor deixou uma expressiva produção no gênero, que soma cerca de 60 títulos, distribuídos ao longo de todo o seu período produtivo. A partir das canções, é possível acompanhar as diferentes fases criativas pelas quais Santoro passou.

Com exceção dos dois ciclos feitos em parceria com Vinícius de Moraes, no entanto, – os dois volumes das *Canções de amor* e as *Três canções populares* – as demais canções nunca haviam sido gravadas. O disco em questão traz, além das 13 canções em parceria com o poeta, outras 18 em primeira gravação mundial^[ii].

Após um período de aprendizado de forte influência francesa – e do qual sobreviveram algumas composições, que Santoro preferiu não incluir em seu catálogo de obras – o início da década de 1940 é marcado por experiências com o atonalismo e o dodecafonismo, reforçadas a partir do contato com Koellreutter, com quem Santoro estuda os métodos de composição de Hindemith e Schoenberg, além de estética e contraponto. Ele também toma parte na criação do Grupo Música Viva, movimento liderado por Koellreutter com a intenção de divulgar a música de vanguarda.

As primeiras canções de seu catálogo datam dessa época e se inserem, portanto, na fase dodecafônica. Foram feitas em parceria com Oneyda Alvarenga (1911-1984), jornalista, ensaísta e folclorista brasileira. Ela foi aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se formou. A convite dele, tornou-se diretora da Discoteca Pública de São Paulo em 1935. Oneyda, responsável pela organização e publicação dos trabalhos de Mário após a sua morte, era também poeta e em 1938 publicou a “A menina boba”. São desse livro os cinco poemas musicados por Santoro, dos quais um foi registrado no disco. *A menina exausta II* foi composta em 1945 e, da mesma forma que algumas canções do ciclo, foi revista na década de 1970^[iii].

Segundo o músico Alessandro Santoro⁴, filho do compositor e hoje responsável pela manutenção e edição de suas obras, de tempos em tempos Claudio Santoro refazia e atualizava seu catálogo, muitas vezes com a ajuda do Ministério das Relações Exteriores.

Numa dessas ocasiões, encontrou algumas das canções do ciclo *A menina boba* incompletas e, estimulado por sua esposa, Gisèle Santoro, acabou por completá-las. Curioso é que, ao voltar para terminar essas peças tanto tempo depois, ele se manteve fiel à estética da época em que foram criadas.

No final da década de 1940, Claudio Santoro abandona o dodecafonismo em favor de uma linguagem tradicional, buscando uma comunicação direta com o público. A mudança estética decorria de sua visão política, ligada aos ideais comunistas – após participar do II Congresso Internacional de Compositores Progressistas de Praga, em 1948, Santoro abraça de vez os

princípios do realismo socialista.

Uma das implicações desse envolvimento foi não poder desfrutar de uma bolsa concedida pela Fundação Guggenheim – seu visto foi negado pelo governo dos EUA. No entanto, Santoro acaba agraciado por uma bolsa do governo francês, por recomendação do regente Charles Münch. Segue para Paris em 8 de setembro de 1947, onde estuda composição com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigot.

É nesse mesmo ano que compõe *Não te digo adeus*, primeira canção da chamada fase nacionalista e uma parceria com outro comunista notório, o escritor Jorge Amado (1912-2001). Também são dessa mesma fase, mas já na década de 1950, as canções feitas com o jornalista Ary de Andrade (1913-2002) – *Canção da fuga impossível*, *Irremediável canção* e *Levavas a madrugada* – e com o escritor e político mineiro Celso Brant (1920-2004) – *Meu destino* e *A uma mulher*.

Todos esses autores compartilhavam ideias semelhantes. Segundo Alessandro Santoro, seu pai se reunia com artistas de diferentes áreas ligados aos ideais socialistas e ao PCB. “As peças nacionalistas desse período são quase músicas de conjuntura”, afirma. Se no período do Grupo Música Viva Claudio Santoro pouco escreveu canções, agora este se revelava um gênero ideal. O meio se coadunava com a mensagem, fazendo-a ser transmitida de forma direta, com a música aliada ao texto. Conforme nota José Maria Neves, “por coerência, Santoro simplifica sua linguagem, com vistas a torná-la mais imediatamente inteligível e atuante” (NEVES, 2008, p.152).

A temática das canções da fase nacionalista se divide basicamente em duas: o amor (quase sempre malsucedido, envolvendo dor e solidão) e, em menor escala, a luta política. “Levavas a madrugada, o pão, a rosa e o lutar / Eras simples camarada, como o vento de alto-mar / Sabias que a rubra estrela já não tarda: aí está / Luz que venceu a procera nosso povo guiará”, dizem os versos iniciais de *Levavas a madrugada*.

“Pour Lia”

No final da década de 1950, Claudio Santoro escreveria aquelas que se tornariam suas canções mais célebres. Desde o início da mesma década, ele voltava com alguma regularidade à Europa, especialmente aos países socialistas, para reger obras suas e participar de eventos. O compositor sempre pagou um preço por essa ligação. Em 1953, por exemplo, é demitido da direção musical da Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, após participar do “Congresso da Paz”, em Moscou, e acaba se mudando para São Paulo em busca de trabalho. Voltaria ao Rio de Janeiro alguns anos depois, para assumir o cargo de diretor musical da Rádio Ministério da Educação.

Em 1957, Santoro estava novamente em Moscou para participar do II Congresso de Compositores. Também teve compromissos regendo obras suas e acertando a edição das *Sinfonias Nº 4 e Nº 5*. Em maio desse ano ele escreve, na então Leningrado (São Petersburgo), os dois primeiros prelúdios para piano solo da Segunda série/ Primeiro caderno. Originalmente, as obras tinham o subtítulo de *Tes yeux* (Teus Olhos) Nº 1 e Nº 2. O *Prelúdio Nº 3* da mesma série, escrito em Moscou em março de 1958, levou o nome de *Tes yeux Nº 5* e ainda “Adieux” (adeus) no manuscrito^[iv].

Os três eram dedicados a Lia – na partitura autógrafa constava, simplesmente, “pour Lia”. Mas quem seria tal dedicatária? Lia (cujo sobrenome permanece desconhecido) era a intérprete de Santoro durante seu período na Rússia. Cabia a ela estar sempre ao lado do compositor como tradutora. Do convívio entre ambos nasceu uma paixão, que ao ser descoberta fez com que as autoridades soviéticas convidassem Santoro a se retirar do país. (Pouco se sabe de Lia até hoje, mas tudo indica que ela fosse esposa de um funcionário da KGB, a polícia secreta soviética. Não apenas pela reação das autoridades no momento, mas também porque Santoro nunca mais foi convidado a visitar a União Soviética^[v]).

Claudio Santoro deixa a URSS e vai para Paris, onde espera inutilmente que Lia consiga fugir para se juntar a ele. Trocam cartas apaixonadas, mas o plano não dá certo. Enquanto aguarda, angustiado, a possível chegada de Lia, Santoro escrevia as tocantes *Canções de amor* em parceria com o poeta e diplomata Vinícius de Moraes (1913-1980), que também se encontrava na cidade. Além das dez canções, divididas em dois volumes, a dupla também comporia as *Três canções populares*, igualmente tratando de amor (mais tarde o próprio compositor afirmaria que a divisão em dois ciclos se deu com objetivo meramente comercial).

A junção entre a angústia amorosa de Santoro e o sempre intenso Vinícius (que naquele momento vivia mais uma de suas

paixões) resultou em algumas das mais bonitas canções do repertório brasileiro de câmara. Algumas dessas canções não apenas se inspiram nos prelúdios da Segunda série / Primeiro caderno, como são versões das peças originais para piano. É o caso, por exemplo, de *Ouve o silêncio*, versão do *Prelúdio N° 1* e *Em algum lugar*, versão do *Prelúdio N° 2*.

Todas as *Canções de amor* do primeiro volume são dedicadas a Lia. Do segundo, são igualmente “pour Lia” *Alma perdida* (Alma perdida / teu cantochão / tão longe, tão sozinho / chegou até mim) e *A mais dolorosa das histórias* (Silêncio, façam silêncio / Quero dizer-vos minha tristeza, / Minha saudade e a dor, a dor que há no meu canto).

Integrando o segundo volume de canções, *Jardim noturno* se utiliza de música de uma canção prévia de Santoro, *La nuit n’est jamais complète*. Havia sido composta pouco antes, em 1957, em Sofia, na Bulgária, sobre versos do francês Paul Éluard (1895-1952), autor de poemas contra o nazismo que circularam clandestinamente durante a Segunda Guerra Mundial. O texto original da canção era o seguinte:

La nuit n’est jamais complète.

Il y a toujours puisque je le dis,

Puisque je l’affirme, Au bout du chagrin, une fenêtre ouverte, une fenêtre éclairée.

Il y a toujours un rêve qui veille, désir à combler, faim à satisfaire, un cœur généreux,

une main tendue, une main ouverte, des yeux attentifs, une vie : la vie à se partager⁷.

Uma aproximação possível, e já algumas vezes apontada, pode ser feita entre esses conjuntos de canções com a Bossa Nova. O elo musical mais evidente entre as canções de Santoro e o movimento iniciado em 1958 (com o compacto simples de João Gilberto contendo as canções *Chega de saudade* e *Bim bom*) no Rio de Janeiro é Vinícius de Moraes, mas não só.

Musicalmente, a harmonia dessas canções aproxima-se das inovações da Bossa Nova, embora tenham sido compostas alguns anos antes^[vi]. Além disso, Santoro orientou seu amigo, o pianista Heitor Alimonda, no sentido de que os prelúdios da Segunda Série eram peças “singelas”, que “devem ser tocadas bem à vontade dando toda a alma. Nada quadrado [...] Elas devem ser bem *cantabiles* [...] São pequenos improvisos que partiram espontaneamente do coração” (SANTORO, 2018, p.17). Por sua vez, a escassa indicação de dinâmica na maioria das canções desses dois ciclos corrobora essa característica, aproximando-as da liberdade de execução característica da música popular.

No que diz respeito ao texto, no entanto, é interessante perceber que nas letras das *Canções de amor* Vinícius de Moraes utiliza ideias que seriam exploradas em seguida em algumas das canções mais famosas da Bossa Nova. Em *Bem pior que a morte* (primeiro volume do ciclo) o eu lírico afirma: “Oh, vem comigo / Lá onde existe a grande paz / O amor em paz”. A ideia de “amor em paz” seria o título de uma canção célebre, *O amor em paz*, parceria com Antonio Carlos Jobim, de 1960, na qual ele desenvolve a temática: “Foi então / Que da minha infinita tristeza / Aconteceu você / Encontrei em você / A razão de viver / E de amar em paz”.

Também o texto de *Jardim noturno* (segundo volume das *Canções de amor*) guarda semelhança, sobretudo no início, com uma canção popular posterior: *Primavera*, de A noite nunca está completa. / Sempre existe desde que eu o diga, / Desde que eu o afirme, / No final da tristeza, / uma janela aberta / uma janela iluminada. / Há sempre um sonho antes, / desejo de preencher, / com fome de satisfazer, / um coração generoso, / uma mão estendida, / uma mão aberta, / olhos atentos, / uma vida: a vida para compartilhar [tradução nossa].

Carlos Lyra, com texto do mesmo Vinícius de Moraes e composta em 1962 como uma das canções do musical “Pobre menina rica”: “O meu amor sozinho/ É assim como um jardim sem flor”, inicia-se o lamento de *Primavera*. Em *Jardim noturno*, temos: “Se meu amor distante/ Eu sou como um jardim noturno”.

Apesar do encontro entre Claudio Santoro e Vinícius de Moraes em Paris, Alessandro Santoro acredita eles trabalharam efetivamente juntos apenas numa minoria dessas peças, sendo que em geral o compositor escrevia a partir de poemas enviados por Vinícius. Além disso, a crer em alguns indícios (correspondência de Santoro e material da Editora Ricordi), haveria ainda outras canções de autoria da dupla, ou ao menos a intenção de prosseguir com a parceria.

Com relação ao ciclo *Três canções populares*, outra parceria com Vinícius, vale ainda registrar uma curiosa afinidade entre a *Cantiga do ausente* e a *Toada pra você*, de Lorenzo Fernandez, escrita em 1928 a partir de texto de Mário de Andrade. A

semelhança está no ritmo inicial e no desenho melódico do piano de ambas as canções. Na *Toada*, a figura (semicolcheia-colcheia-mínima) é um *ostinato* que organiza toda a peça. Na *Cantiga do ausente*, a figura (colcheia-semínima-semibreve) que marca a introdução ao piano volta em alguns momentos. Seria uma citação consciente, espécie de homenagem de Santoro? Não custa lembrar que Lorenzo Fernandez foi seu primeiro professor de harmonia no Rio de Janeiro.

Durante o prolífico período nacionalista, foram compostas diversas outras canções, que não integraram o projeto do CD. São elas *Poema* (texto de Nair Batista, 1950); *Elegia* (texto de Lila Ripoi, 1951); *Chanson de la liberté* (texto de Claudio Santoro, composta em Berlim para a comemoração da revolução soviética, 1957); *Chanson de la melancholie* (texto de Claudio Santoro, 1958); *Berceuse* (s/ autor identificado, 1958); *O cavalinho de pau* (s/ autor identificado, 1958); *Volar y volar* (texto de Nicolas Guillén, 1958); *La prière du marchand de sable* (texto de Françoise Jonquière, 1958); *Chanson du marron* (texto de Françoise Jonquière, 1959); *No meio-fio da rua*^[vii] (texto de Jeannete H. Alimonda, 1960); e *Tu vais ao mar* (texto de Claudio Santoro, 1961).

Autoexílio e retorno à vanguarda

É em 1960 que Claudio Santoro conhece a bailarina Gisèle, com quem se casaria dali a três anos e que seria sua companheira até o final da vida. A empatia, no entanto, parece ter sido imediata, já que é do mesmo ano uma canção de ambos: *Meu amor me disse adeus*. Claudio Santoro usaria essa mesma música na ópera *Alma*, de 1985 – como um dueto no terceiro ato e de forma instrumental ao final do quarto ato. Mais uma vez, nos prelúdios para piano, encontram-se refletidos os momentos da vida do compositor – as quatro últimas peças da mesma Segunda Série / Primeiro Caderno (N^{os} 9 a 12) são “para Gisèle”.

Musicalmente, *Meu amor me disse adeus* ainda se insere no universo tonal, no que pode ser considerado o final de sua fase nacionalista, que logo daria lugar a experiências com música aleatória e eletrônica. Cronologicamente, a canção seguinte registrada no disco é *Eu não sei* de 1966, parceria com o jurista e escritor Ribeiro da Costa (1897-1967)^[viii]. Mas, nesse momento, o compositor já caminha claramente em outra direção, deixando para trás essa estética.

Já em 1960, a convite do governo da República Federal da Alemanha, Santoro passa uma temporada em Berlim Oriental pesquisando música eletroacústica. No ano seguinte, ele volta à cidade para participar do Congresso de Compositores Alemães. E, em 1966, depois de abandonar a Universidade de Brasília em solidariedade à demissão de centenas de docentes (Santoro havia assumido os cargos de professor titular de composição e regência e de chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília em 1962) aceita o convite da *Ford Foundation* e do governo da Alemanha para atuar como artista residente do *Künstler Programm* em Berlim. A partir daí, vai aprofundar suas pesquisas em música aleatória e eletrônica, que se prolongarão década de 1970 adentro – no ano de 1970 ele assume o cargo de professor titular de regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim, Alemanha, onde se dedica a experiências com música eletroacústica.

Coerente com tais experimentações, Santoro escreve o *Ciclo Brecht*, composto por cinco canções com texto de Bertold Brecht, sendo duas para voz e piano e três para voz acompanhada por fita magnética. Essa é uma parte de sua produção que ainda aguarda recuperação para que possamos conhecê-la, pois algumas das partes vocais precisam ser localizadas e as fitas, restauradas^[ix].

Com o enfraquecimento da ditadura militar, que terminaria em alguns anos, Claudio Santoro decide voltar ao Brasil em 1978, para retomar seu trabalho no Departamento de Música da Universidade de Brasília. Coincide com esse retorno um abandono da música eletroacústica e uma nova fase, considerada seu último período criativo, que seria uma espécie de sublimação de todos os anteriores.

Novamente, as canções têm papel proeminente – entre 1980 e 89, ano de sua morte, foram compostas cerca de 20 canções para voz e piano, incluindo o hino oficial do estado do Amazonas. São dessa fase, além do hino, *Náiades* (texto de Camões) e as nove canções do ciclo *O soldado*, escritas em 1988 a partir do livro homônimo do escritor grego Alexis Zakythinos (1934-1992)¹².

Data de 1982 uma parceria com o poeta santista Cassiano Nunes (1921-2007), que estudou na Universidade de

Heidelberg, onde também lecionou literatura brasileira, além de ter dado aulas na Universidade de Brasília. O ciclo *Quatro canções da madrugada* é composto por quatro breves peças que tratam de amor.

A *Fantasia Sul América* é uma canção sem texto. Trata-se, na verdade, de um conjunto de obras escrito em 1983 por Santoro para diferentes instrumentos solo, por encomenda do Concurso Sul América de Jovens Instrumentistas (posteriormente, ele criou partes orquestrais). A versão de canto é acompanhada por piano.

Poeta, diplomata e historiador, Alberto da Costa e Silva foi parceiro de Claudio Santoro no *Tríptico*, de 1985. As três canções – *Vigília*, *Fragmento para um réquiem* e *O amante* – tratam de amor e morte.

Musicalmente, todas essas canções do último período são densas, escuras, e mesmo pesadas. Não estamos mais no terreno da tonalidade – é possível falar em um pós-tonalismo, uma estética madura e de grande originalidade. O período é marcado por certo ecletismo, mesclando linguagens musicais desenvolvidas anteriormente.

A última composição de Claudio Santoro foi também uma canção. O poema *Wanderers Nachtlied*, de Goethe, é um dos mais conhecidos do autor alemão e foi também musicado por Schubert. Conforme relato de Alessandro Santoro, seu pai estava em férias na Alemanha no início de 1989. Ao retornar ao Brasil, parou em diferentes cidades para visitar amigos – uma espécie de despedida inconsciente. Em fevereiro, escreveu uma canção que fala de uma quietude consoladora, e afirma a seu interlocutor que “em breve, ele também descansará”. Em 27 de março de 1989, no pódio do Teatro Nacional de Brasília, onde conduzia a Orquestra Nacional de Brasília (por ele criada) no primeiro ensaio da temporada daquele ano, Claudio Santoro sofreu um infarto fulminante.

***Camila Fresca**, jornalista, é doutora em artes/musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Publicado originalmente na [revistamúsica](#).

Referência

Jardim Noturno - Canções e Obras para Piano de Claudio Santoro.

Intérpretes: **Paulo Szot** (canto lírico) e **Nahim Marun** (piano)

Selo Sesc

Referências bibliográficas

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

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PICCHI, Achille. A intenção nacionalista na canção de câmara: *Toada pra você* de Oscar Lorenzo Fernandez. *Música Theorica*. Salvador: TeMA, 2017, p. 95-111.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de Amor de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra*. 105p. Ronaldo Miranda (orientador). Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTORO, Alessandro. Entrevista concedida à autora do texto em agosto de 2019. São Paulo, áudio

SANTORO, Claudio. *Prelúdios para piano*: edição integral. Alessandro Santoro (editor). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

_____. website dedicado ao compositor. Disponível em: claudiosantoro.art.br. Acesso em agosto de 2019.

Notas

[i] A integral das sinfonias de Claudio Santoro será gravada pela primeira vez pela Filarmônica de Goiás, dentro do Projeto Brasil em Concerto, do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores). Os CDs serão lançados internacionalmente pela gravadora Naxos.

[ii] Completam o disco 13 peças para piano solo, incluindo, em primeira gravação mundial, *Dança Rústica*, *Batucada (No morro das duas bicas)*, *Imitando Chopin* e o *Estudo n.2*.

[iii] Há apenas mais uma canção composta por Claudio Santoro nessa época: *Marguerite*, de 1947, com texto do poeta francês Louis Aragon. Esta peça estava desaparecida e foi localizada em julho de 2019, junto com outras cinco canções, no acervo do tenor e pianista maranhense Hermelindo Castelo Branco (1922-1996). A descoberta deveu-se ao trabalho de digitalização desse acervo, feito pelo Instituto Piano Brasileiro. ⁴ Alessandro Santoro concedeu uma entrevista a autora desse texto em agosto de 2019, para tratar das canções de seu pai.

[iv] Para maiores detalhes, conferir o recém lançado livro editado por Alessandro Santoro, com a integral dos prelúdios para piano de Claudio Santoro (cf. bibliografia).

[v] A informação consta na dissertação de Michele Salgado (p.27-28) e foi confirmada em depoimento por Alessandro Santoro.

[vi] Uma análise mais aprofundada da relação harmônica entre as *Canções de amor* e a Bossa Nova pode ser encontrada na dissertação de Michele Salgado, *Canções de Amor de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra* (cf. bibliografia).

[vii] *No meio-fio da rua* é outra das canções que estava desaparecida e foi localizada no acervo de Hermelindo Castelo Branco, através do trabalho do Instituto Piano Brasileiro.

[viii] O magistrado Álvaro Moutinho Ribeiro da Costa foi ministro do Supremo Tribunal Federal a partir de 1946. Em outubro de 1965, enquanto presidente do STF, escreveu artigo no qual afirmava que, em regimes democráticos, não cabia aos militares “o papel de mentores da nação”. A declaração foi o estopim para que o governo militar baixasse o Ato Institucional nº 2, que aumentava de 11 para 16 o número de ministros do STF.

[ix] Parte desse trabalho de recuperação começou a ser feito com o aparecimento das partes vocais de quatro das canções do ciclo, também localizadas no acervo de Hermelindo Castelo Branco. ¹² Estas peças não integram o CD que motivou esta pesquisa.