

A *Paulistana N.º 7* de Cláudio Santoro (1919-1989) e a escrita nacionalista para piano

**Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)
Polyane Schneider (UFRGS)**

Resumo: Este trabalho investiga os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana N.º 7* de Claudio Santoro através de elementos incorporados no seu segundo período composicional. Examina a escrita pianística praticada até meados do século XX e contextualiza historicamente a obra. Expõe uma breve análise formal e harmônica da peça e exhibe as conexões entre os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana N.º 7* e os de outras obras do repertório pianístico brasileiro.

Palavras-chave: *Paulistana N.º 7*. Sonata. Escrita pianística. Claudio Santoro.

Claudio Santoro's *Paulistana N. 7*: nationalism and pianistic writing

Abstract: This text aims at determining the musical and pianistic elements found in Claudio Santoro's (1919-1989) *Paulistana N. 7* (1953), a work which embodies many stylistic traits of his second compositional period. Presenting some facts related to Santoro's life and works around the time *Paulistana N. 7* was composed, and a brief formal analysis, the authors establish connections between the pianistic writings of Santoro's work and his contemporaries Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Frutuoso Vianna and Lorenzo Fernandez.

Keywords : *Paulistana n. 7*. Sonata. Pianistic writing. Claudio Santoro.

Contextualização e comentários analíticos

Em 1953, Claudio Santoro contava com algumas possibilidades de emprego na cidade de São Paulo, um na Rádio Cultura e outro numa empresa de filmes. Nenhuma das duas colocações foi efetivada, seu posicionamento político a favor do socialismo soviético era muito mal visto e o compositor, em difícil situação financeira, foi preterido. Em 1955 deixou o país mais uma vez. As obras compostas no período anterior à sua partida apóiam-se em franco compartilhamento da linguagem nacionalista praticada por seus contemporâneos e, via de regra, obtiveram recepção favorável. Eurico Nogueira França (1959, p. 252) observou que: “ao piano, dedicou uma série de *Paulistanas* (viveu longo tempo em São Paulo), onde, em cada uma, se nota a influência de determinada dança”. O pianista Heitor Alimonda (1999, p. 36) também demonstra seu apreço sobre esta coleção, ao opinar que:

Esta com altos e altíssimos bons momentos e ampla variedade de impressões, estados emocionais, tudo cercado, agora sim, de molduras regionalistas, mas que não se restringe ao *paulistismo*, pois a sexta delas é um choro bem carioca e a última, uma forma Sonata, em um movimento, cheia de ótimos efeitos pianísticos. Ambas muito difíceis pianisticamente.

Quanto à *Paulistana n. 7* que foi estreada por Anna Stella Schic, em São Paulo, no mesmo ano da sua composição, Gandelman a caracteriza como uma forma sonata muito livre e composta harmonicamente de tríades, tétrades, poliacordes e estruturas quartais. Segundo esta autora, os temas dessa sonata são de natureza modal e constituídos de uma célula sincopada formada por nota repetida.



O trecho de retransição no corpo da obra (*Meno ancora*), contrastante em relação às demais seções, é caracterizado como uma marcha rancho de inspiração villalobiana (Gandelman, 1997, p. 274). A adoção de uma escrita nacionalista inserida em padrões formais convencionais evidencia a opção de Santoro pelo neoclassicismo musical tão prevalente entre seus contemporâneos brasileiros e estrangeiros. Apesar de não ser pianista, as obras da coleção revelam seu conhecimento da escrita pianística plenamente estabelecida ao longo das décadas passadas por Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, entre outros.

Nos seus 204 compassos, a *Paulistana n. 7* se estrutura num esquema de sonata, como o seu próprio subtítulo anuncia, *Sonata em um movimento*. Organizada em três seções, observa-se que entre a exposição, o desenvolvimento e a recapitulação há uma razão de números de compassos representada pela soma de $72+70+62=204$ e que gera respectivamente a proporção de 35,29%, 34,31% e 30,29%. As seções, portanto, apresentam a proporcionalidade característica do esquema de sonata quanto à extensão. A linguagem harmônica da peça é caracterizada pelo emprego de acordes de 7^a, 9^a, 11^a, 13^a, superposições quartais e formações escalares modais. Da tradição conserva o centro tonal definido por uma cadência em Dó, no primeiro tema da exposição [4 e 12] e na conclusão da coda [204]. As referências tonais de longo alcance são sólidas e perceptíveis, os eventos locais tendem a privilegiar um conteúdo dissonante. A estrutura formal da *Paulistana n.7* constitui-se, portanto, de razões proporcionalmente equilibradas, uma vez que o tempo gasto na exposição, ou seja, numa região estável, é quase o mesmo despendido no desenvolvimento, que é uma seção modulante.

A exposição se divide em três grupos temáticos diferenciados. O primeiro apresenta inicialmente uma linha melódica em uníssono de natureza modal formada por células de notas repetidas sincopadas [1-4]. Nos compassos 5 a 8 há uma reiteração do tema já apresentado acrescido de sétimas e nonas. Em contraste com esse tema de caráter incisivo e rítmico, a melodia do trecho seguinte [9-12] é lírica e expressiva. Essa melodia recebe a indicação *Meno* e constitui-se de graus conjuntos e disjuntos de extensão maior que uma oitava, finalizando numa cadência em Dó. Nos compassos 13 a 28, os elementos temáticos são elaborados através da combinação entre os padrões melódicos e cordais apresentados anteriormente. No primeiro grupo temático, a alternância desses padrões em combinação com a ampliação de registro é o recurso composicional mais evidente.

O segundo grupo temático se divide em dois planos sonoros: uma melodia em uníssono em oposição ou em combinação com estruturas cordais, ambos sustentados por notas e acordes pedais. Esse trecho soa instável devido à modulação de teclas brancas [29-34] para pretas [43-52].

O terceiro grupo temático é derivado do primeiro por apresentar uma matriz tonal estável centrada em Mi e um desenho rítmico semelhante. Nesse trecho, a linha melódica exibe um caráter conclusivo e é formada por terças duplas, acordes de nona, notas repetidas e movimento contrário entre as mãos [55-60].

O desenvolvimento, por sua vez, subdivide-se em três seções, entre as quais se identificam dois episódios e a retransição. No primeiro episódio, inicialmente é apresentado o tema em terças duplas do terceiro grupo temático da exposição transposto um semitom acima do original (teclas brancas), que,

neste trecho, encontra-se centrado em Dó# [73-80]. Nos compassos 81 a 87, há uma modulação para tons homônimos em bemol correspondentes aos da frase anterior em Dó#. A seqüência melódica do trecho seguinte [88-97] também deriva do terceiro grupo temático da exposição e é constituída de melodia acompanhada e sustentada por terças, oitavas e acordes. O baixo desempenha função de suporte harmônico mais do que de acompanhamento.

O segundo episódio [98-125] é contrastante em relação ao anterior por apresentar três derivações temáticas, das quais duas recebem a indicação de um andamento mais lento e *cantabile*. A primeira derivação temática [98-117] apresenta uma passagem que compreende extensão maior que uma oitava e exibe um caráter lírico e sentimental. A melodia é centrada em LAb acompanhada por terças maiores em ostinato, abrangendo regiões agudas e graves do piano e incluindo o cruzamento das mãos. Outra característica deste trecho é a seqüência melódica formada por graus disjuntos, principalmente os intervalos de terça e de quarta. A segunda derivação temática recebe a indicação *Poco meno e cantabile* [118-122] e o conteúdo melódico se estrutura em notas repetidas de figuração sincopada. A terceira, como a própria indicação anuncia *Andante e Appassionato* [123-125], é contrastante aos materiais temáticos anteriormente apresentados, visto que não apresenta células rítmicas sincopadas e a seqüência melódica revela um caráter dramático.

A retransição intitulada *Meno ancora* [126-142] oferece um grau significativo de contraste, pois se trata de um trecho mais lírico identificado como uma marcha rancho (GANDELMAN, 1997). São empregadas formações quartais que dão sustentação ao canto em oitavas no baixo. A seção finaliza com baixo em SOL [137-141], e este longo pedal cria a expectativa sobre a dominante da recapitulação em Dó.

Esta seção retorna ao início da exposição [1-28]. Caso o compositor a houvesse reescrito na sua extensão completa, seriam respectivamente os compassos [143-170]. No trecho inicial da coda [180-190], é empregado o motivo rítmico-melódico do primeiro grupo temático da exposição [1-4] em uníssono e transposto uma terça acima do original. Este mesmo material temático é também elaborado em forma de pergunta e resposta entre as mãos e se fundamenta em estruturas cordais [182-190]. No final da coda [192-204], a textura é multi-estratificada com ampliação de registro e constitui-se de acordes de sétima em movimento paralelo e contrário. O emprego dos recursos mencionados intensifica a densidade sonora nesta seção e cria a expectativa para o final da peça. A Coda é tonalmente centrada em Dó, fechando-se assim o círculo e mantendo o compromisso com a referência tonal tradicional.

Na exposição há maior exploração dos âmbitos graves, médios e agudos; no desenvolvimento a textura se concentra na região média do piano. Na recapitulação são omitidos o segundo e terceiro grupos temáticos, visto que essas seções modulantes produzem uma instabilidade harmônica incompatível com o caráter de estabilidade necessário para a finalização. Nesta seção, a primazia de Dó é reafirmada por cadências tal como se apresentam nos compassos 143 a 204. A soma de compassos dos trechos que terminam ou enfatizam a centralidade de Dó da recapitulação e exposição resulta em 73, o que corresponde a, aproximadamente, 35% da peça.



Aspectos da linguagem musical e da escrita pianística sob a influência do nacionalismo nas décadas iniciais do século XX.

Béla Bartók (1881-1945) em 1931, no artigo intitulado *The influence of peasant music on modern music*, expõe resumidamente os fundamentos para processos de apropriação de elementos da música praticada pela população não urbana. Ressaltando que os compositores húngaros seus contemporâneos coletavam material em aldeias remotas, no interior do seu país, acrescenta que compositores de outras nacionalidades, tais como o russo Igor Stravinsky (1882-1971) e o espanhol Manuel de Falla (1876-1946), certamente teriam realizado pesquisa equivalente em museus, em livros, e sobretudo vivenciado a música típica de seus países de origem. Os compositores europeus, sedentos de renovação da sua linguagem, incorporaram os elementos idiomáticos da sua herança nacional tão completamente a ponto de adaptá-los à sua própria escrita.

Nissman (p. 90-95) enumera em linhas gerais as principais características composicionais das obras para piano solo de Bartók, nas quais são empregados os idiomas folclóricos. Quanto ao tempo e a figuração rítmica, o acento métrico relaciona-se ao acento da própria língua húngara. Por sua vez, o tempo justo relaciona-se à dança enquanto o *parlando rubato* reflete o conteúdo poético e lírico. A autora menciona a frequência das alterações tanto da métrica quanto na organização das subdivisões. Ao descrever o ambiente melódico e harmônico, ressalta a presença de formações escalares modais e pentatônicas, a textura homofônica, a perda ou diminuição da hierarquia funcional entre graus de uma mesma escala, a constante presença da sétima diminuta que alcança o status de consonância, o emprego frequente de quartas e do trítono.

Os conceitos de apropriação discutidos por Bartók refletem-se também na prática musical dos compositores brasileiros. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993), fazem extenso uso de estruturas melódicas e rítmicas que aludem não só às manifestações da música popular urbana e folclórica, mas também captam elementos da língua portuguesa falada no Brasil, sua cadência e mesmo variantes de sua prosódia. Estes compositores compartilham a preocupação de manter a identidade dos materiais utilizados. Deste modo, torna-se necessário utilizar recursos modais que ampliam a linguagem tonal pelo acréscimo da modalidade, das dissonâncias agregadas, das células repetitivas e acentuação do aspecto rítmico proveniente das danças folclóricas. Dentre os principais elementos de ‘brasilidade’ empregados nas obras desses compositores, destaca-se o uso do piano como instrumento de percussão. Isto se deve não só ao reconhecimento dos elementos afro-brasileiros, mas também à observação da produção recente de seus contemporâneos europeus. Rocha (2001, p. 25) destaca que o aspecto rítmico nas obras para piano de Villa-Lobos é resultante da combinação de elementos do “populário” nacional com as variadas estruturas rítmicas da música do século XX, seguindo o exemplo de Stravinsky e Prokofiev (1891-1953). Sobre o aspecto harmônico, a autora ressalta que (ibid, p. 29):

Alguns elementos harmônicos frequentes na *Prole do bebê n. 2* são: acordes alterados que não se resolvem, superposição de acordes maiores e menores, acordes de sétima, nona, décima primeira e décima terceira, acordes por segundas e quartas, politonalismo, paralelismo, notas ou acordes pedais e profusão de apojeturas que não se resolvem. Vários desses elementos também estão presentes na linguagem composicional de outros compositores do início do século XX.

Dentre os vários aspectos harmônicos citados pela autora, nos exemplos 1 e 2 é demonstrado o emprego de sétimas em movimento paralelo acrescidas de quartas superpostas.

Un pouco menos

Exemplo 1: *Prole do bebê n. 2: O Ursozinho de algodão* c. 27-30 (1921) (acordes de 7ª em movimento paralelo).

Lento ♩ = 144

Piano

Exemplo 2: *Prole do bebê n. 2: O Cachorrinho de borracha* c. 1-4 (1921) (sonoridades constituídas por quartas superpostas).

Os recursos harmônicos apresentados nestes exemplos também são observados por Pascoal (2005, p. 98) que, através de um estudo de superfície,¹ analisa vários recursos composicionais das obras *A Prole n. 1 e n. 2* de Villa-Lobos. Esses recursos são Identificados na *Paulistana n. 7*, sendo acordes de quartas [42-51], formações cordais acrescidas de segundas [37-41], e movimento paralelo de acordes [173-179].

Observa-se que o grupo de compositores brasileiros mencionados compartilha de estruturas rítmicas e melódicas semelhantes, as quais evocam manifestações do “populário” nacional. A seguir, apresenta-se uma demonstração desses elementos e de como se reiteram no repertório pianístico quanto ao conteúdo rítmico.

¹ Por estudo de superfície ou ocorrência no nível imediato entende-se os eventos perceptíveis na leitura da partitura.

Conteúdo rítmico

A seguir, ressaltam-se manifestações do efeito percussivo do instrumento.

Poco mosso $\text{♩} = 104$

Piano

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The tempo is marked 'Poco mosso' with a quarter note equal to 104. The dynamics are *p*, *poco sf*, and *poco sf*. The second system (measures 5-9) shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The dynamics are *p* and *mp*. The third system (measures 10-13) shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The fourth system (measures 14-17) shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef.

Exemplo 3: *Cateretê*, Francisco Mignone [1-17] (1931) (uso da nota repetida em ritmo sincopado).

FRANCISCO MIGNONE

Allegretto danzante ♩ = 96

pp

p

Exemplo 4: *Congada*, Mignone [1-13] (1921). (nota repetida em ritmo sincopado)

Moura Rangel (1993), ao investigar os elementos associados à projeção do nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez, salienta os aspectos utilizados na peça para piano intitulada *Três estudos em forma de sonatina* (1929), que sintetizam a fase nacionalista desse compositor. Entre eles destacam-se o emprego de síncopes e de melodia elaborada sobre recursos modais (ibid, p. 73), os quais são evidenciados no Ex. 5.

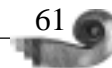
Allegretto ♩ = 138

p

cresc.

ritardando

Exemplo 5: *Três estudos em forma de sonatina*, L. Fernandez [32-39] (1929).



No Exemplo 5, as articulações em legato e staccato, que percorrem as duas mãos alternadamente produzindo um toque gingado, constituem-se num elemento que se contrapõe às notas sincopadas. No aspecto rítmico dos *Três estudos em forma de sonatina*, a síncope, em contrapartida ao “repinicado” do violão, constitui-se no principal elemento nacionalista na peça. Uma figuração semelhante pode ser encontrada na *Paulistana n. 7*.

Conteúdo melódico

Quanto ao conteúdo melódico utilizam-se escalas hexatônicas e escalas modais, especialmente o modo lídio e mixolídio. As melodias populares, tanto as de origem urbana quanto as de origem rural, apresentam amplos saltos na linha melódica e raramente terminam no primeiro grau da escala (APPLEBY, 1983, p. 115). Entre outros padrões rítmico-melódicos observados em diversas partituras dos compositores brasileiros anteriormente mencionados, destacam-se os apresentados a seguir.

Com muita saudade ♩ = 84 *mp*

Piano *pp* *p* *pp*

mf

Exemplo 6: *Toada*, Camargo Guarnieri [2-10] (1929). (Seqüência melódica em terças paralelas e em movimento descendente)

Exemplo 7: *A Prole do bebê n. 1, Branquinha*, Villa-Lobos [94-98] (1918). Textura multi-estratificada

No Exemplo 7, evidencia-se o uso de todos os registros do teclado.

Exemplo 8: *Impressões seresteiras – Ciclo brasileiro*, Villa-Lobos [1] (1936). (Gesto arpejado e pianístico)

Exemplo 9: *Congada*, Mignone [86-90]. (Melodia na mão esquerda)

Exemplo 10: *II Suíte brasileira, III - Cateretê (Danza)*, Lorenzo Fernandes [48-50] (1931).
(Tríades e tétrades em movimentos paralelo e contrário)

Aspectos da linguagem musical e escrita pianística na *Paulistana n. 7*

Conteúdo melódico e harmônico

O tema propulsor da *Paulistana n. 7* (Ex. 11) apresenta um padrão de escrita caracterizado por notas repetidas de ritmo sincopado em uníssono. Este recurso é freqüentemente empregado por Santoro em diversas passagens de suas obras para piano. Ele também pode ser observado em outras peças da literatura pianística brasileira, como na *Ciranda O pintor de Cannahy* [4-9] de Villa-Lobos (Ex. 12).² O emprego desse recurso confere ao piano um caráter decididamente percussivo.

Exemplo 11: *Paulistana n. 7* [1-4]

² Emprego de uníssono nas obras para piano de Santoro: *Concerto para piano n. 1 - II Allegro* [24-41]; *Sonata n. 3* (1955) [1-5] e *Sonata n. 4* (1957) [52-54].

Exemplo 12: *Ciranda O pintor de Cannahy*, Villa-Lobos [4-9] (1926) .

Não só melodias percussivas são ocorrentes na *Paulistana n. 7*, mas também de caráter expressivo e melodioso que enfatizam as qualidades líricas do instrumento [9-12], como é demonstrado no Exemplo 13.

Exemplo 13: *Paulistana n. 7* [9-12].

Um outro aspecto próprio de uma das seqüências melódicas da *Paulistana n. 7* é a melodia em terças [55-58] (Ex. 14), também encontrada na literatura pianística brasileira, por exemplo, nas peças *7 Miniaturas – 5. Dança Caipira* [1-14] de Frutuoso Vianna (Ex. 15) e *Boneca Yayá – II Yayá sonhando* [24-31] de Lorenzo Fernandez (Ex. 16). A seqüência melódica em terças da *Paulistana n. 7* (Ex. 14) é estruturada em padrão diatônico nas teclas brancas. Nota-se que a síncope é realçada pelo emprego de articulações variadas. Tal efeito confere um caráter percussivo a esta melodia. A peça *Dança caipira* (Ex. 15) apresenta uma seqüência melódica em terças com elementos contrastantes em relação à *Paulistana n. 7*, principalmente quanto ao caráter e quanto ao conteúdo rítmico. A peça *Yayá sonhando* (Ex. 16) também exhibe uma melodia em terças, porém ambientada num estilo mais lírico que percussivo, como o próprio compositor indica, *Moderado e com ternura*. Ao observar as peças do repertório

pianístico brasileiro, nota-se que as seqüências melódicas em terças, em sua maior parte, tendem ao caráter expressivo. Este fato aponta para a individualidade demonstrada por Santoro quanto ao tratamento melódico.

Exemplo 14: *Paulistana n.º 7* [55-58].

Exemplo 15: *7 Miniaturas – 5. Dança caipira*, Fructuoso Vianna [1-14] (1932).


Exemplo 16: *Boneca Yayá – II Yayá sonhando*, Lorenzo Fernandez [24-31] (1944).

O trecho intitulado *Andante e Appassionato* [123-125] da *Paulistana n. 7* se caracteriza por uma seqüência melódica sustentada por harmonia constituída de tríades maiores e menores, bem como de formações quartais no estilo lírico do *Prelúdio n. 1* [1-7] do próprio compositor (Ex. 17).

Prelúdio N^o 1

Exemplo 17: *Prelúdio n. 1*, Santoro [1-7] (1957).

Conteúdo rítmico

Na *Paulistana n. 7*, a célula , tão reiterada na rítmica brasileira (APPLEBY, 1983), ocorre nos três grupos temáticos e, combinada com diversas figuras sincopadas, determina o caráter

propulsor da peça. Esta célula rítmica caracteriza um número considerável de obras brasileiras para piano. Em andamento lento, o próprio Santoro faz uso desta célula na *Paulistana n. 1* [1-5]. Em ritmo mais movido, é também empregada por Villa-Lobos (vide Ex. 12) na *Ciranda O pintor de Cannahy*, por Mignone na peça *Cateretê* (vide Ex. 19) e por Fructuoso Vianna no *Tanguinho* [17-24] da coleção *7 Miniaturas* (Ex. 18).

Exemplo 18: *Tanguinho* – 7 *Miniaturas*, Fructuoso Vianna [17-24] (1932).

Exemplo 19: *Cateretê*, Mignone [42-48] (1931).

O emprego de três semicolcheias agrupadas e marcadas por acento é um padrão de escrita que ocorre não só na *Paulistana n. 7* [35-37] (Ex. 20) como em outras obras anteriores e posteriores para

piano do mesmo compositor.³ Esse recurso altera a divisão interna do compasso e cria novos padrões de subdivisão. Assim ela também se apresenta na *Lenda sertaneja n. 4* [55-56] de Mignone (Ex. 21).

Exemplo 20: Paulistana n. 7 [35-37].

Exemplo 21: *Lenda sertaneja n. 4*, Mignone [55-56] (1930).

Textura

Na *Paulistana n. 7* o segundo grupo temático da exposição [42-46] (Ex. 22) é elaborado em textura multi-estratificada. Os recursos utilizados que compõem essa textura são acordes pedais e melodia em uníssono. Esses recursos também são observados em outras peças tais como na *Mulatinha* [24-30] (Ex. 23) da coleção *Prole do bebê n. 1* de Villa-Lobos.

³ *Concerto n. 1* (1951) [281-285] para piano e orquestra e *Sonata n. 3* (1955) [11-13].

Exemplo 22: *Paulistana n. 7* [42-46].

Exemplo 23: *Mulatinha* da coleção *Prole do Bebê n. 1*, Villa-Lobos [24-30] (1918).

Entre os compassos 192 e 195 da *Paulistana n. 7*, a textura se intensifica por meio de estruturas cordais em figuração sincopada (Ex. 24). Tal efeito pode ser comparado ao empregado tanto em peças do próprio Santoro (Ex. 25) como em peças de outros compositores brasileiros, por exemplo, no *Cateretê* de Mignone (Ex. 19).

Exemplo 24: *Paulistana n. 7* [192-195].

Exemplo 25: *Dansas brasileiras n. 2*, Santoro [89-94] (1951).

Recursos Instrumentais

Na *Paulistana n. 7*, coloridos timbrísticos são obtidos pela combinação de diferentes articulações, pela sobreposição de sonoridades e pelo prolongamento das notas pedais. Os recursos sonoros do piano são explorados não só na região média do teclado, mas também no emprego consistente de registros extremos. Há passagens virtuosísticas nos compassos 52-53 e 125 (Ex. 26) que são acionadas por meio de mãos alternadas e gestos arpejados. Exemplo de padrão de escrita virtuosística semelhante nota-se na *Moreninha* [53-54] da coleção *Prole do bebê n. 1* de Villa-Lobos (Ex. 27) e na peça *Corta jaca* [37-38] de Fructuoso Vianna (Ex. 28).

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the bass staff. The right hand (RH) plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a forte (f) dynamic marking.

Exemplo 26: *Paulistana n. 7* [125].

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The right hand (RH) and left hand (LH) are clearly labeled. The piece starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a section marked 'f rit. mf' (forte, ritardando, mezzo-forte). The score concludes with an 'affrett. (hurry up)' marking. The piece is numbered 53 at the beginning of the first staff.

Exemplo 27: *Moreninha* da coleção *Prole do bebê n. 1*, Villa-Lobos [53-54] (1918).

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A 'crescendo molto' (crescendo molto) marking is present in the bass staff. The right hand (RH) plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a forte (f) dynamic marking.

Exemplo 28: *Corta jaca*, Fructuoso Vianna. [37-38] (1931).

Conclusão

As tendências estéticas, às quais Santoro estava engajado durante sua segunda fase, repercutem na *Paulistana n. 7*. Dentro de um estilo sofisticado, emprega elementos que evocam as manifestações rurais e urbanas. Esses elementos se associam à prática comum entre compositores brasileiros da geração de Villa-Lobos, pelos quais Santoro demonstrava apreço e admiração. Santoro, inspirado nos idiomas populares característicos, participa do movimento de renovação e estabelecimento de uma linguagem pianística com altíssimo teor de nacionalismo. Pelo exposto anteriormente, salientamos que o compositor privilegia a exploração de efeitos sonoros do piano diversificados pela combinação de texturas, pelo uso de notas e acordes pedais, por gestos virtuosísticos, pela amplitude de dinâmica (*pp* – *fff*) e pela combinação de registros. Esses recursos fazem parte de uma prática comum entre compositores brasileiros. Santoro, no entanto, absorve e transforma esses elementos, moldando-os numa linguagem própria.

A partir das conexões estabelecidas entre a *Paulistana n. 7* e as peças do repertório pianístico brasileiro, constata-se que Santoro emprega vários, ou mesmo a maioria dos recursos de escrita da prática corrente entre compositores brasileiros da primeira metade do século XX. Ele se integra ao grupo de compositores que estabelecem um estilo brasileiro de compor, reafirmando sua própria individualidade. Impulsionado pelo fervor nacionalista, Santoro desenvolve uma linguagem própria ao utilizar estruturas melódicas e rítmicas que aludem às manifestações do *populário* nacional. Este compositor molda os elementos apropriados à sua maneira de compor, porém não se trata de imitação e sim de uso personalizado dos recursos pianísticos anteriormente empregados. Dentre os recursos característicos da linguagem pianística de Santoro identificados na peça em questão destacam-se: emprego do uníssono; melodias de efeito percussivo; amplitude de registros; organização formal. Em consonância com as práticas de seus contemporâneos, os cenários construídos por Santoro na elaboração da linguagem pianística da *Paulistana n. 7* evocam manifestações rurais e urbanas sem que haja citações ou apropriações diretas deste material.

Referências bibliográficas

ALIMONDA, Heitor. **Lembranças importantes de uma amizade muito importante**. Brasiliense. Rio de Janeiro: n. 2, p. 34-37, maio de 1999.

APPLEBY, David. **The music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.

BARRENECHEA, Lúcia S.; GERLING, Cristina C. **Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades**. In: Série Estudos. Vol 5. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPG/Música, p. 11-73, 2000.

BARTÓK, Béla. The influence of Peasant Music in Modern Music. In: Richard Kostelanetz e Joseph Darby (org.) **Classics essays on twentieth century music**. Schirmer Books, p. 125-129, 1996.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Santoro. In: David Ewen. **Maravilhas da Música Universal**. Vol. II. Porto Alegre: Editora Globo, p. 248-253, 1959. Tradução de João Henrique Chaves Lopes.

GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumaré Editores, 1997.



KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, p. 42-43, 1988.

NISSMAN, Bárbara. **Bartók and the piano: a performer's view**. Lanham: Scarecrow Press, 2002.

PASCOAL, Maria Lúcia. **A Prole do Bebê n.º 1 e n.º 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional**. In: Per Musi – Revista Acadêmica de Música. n. 11. Belo Horizonte, p. 95-105, 2005.

RANGEL, Nereida de Assis Nogueira de Moura. **O Nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, Dissertação, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

ROCHA, Miriam Bastos. **Aspectos técnicos e pianísticos da Prole do Bebê n.º 2 de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001, Dissertação, Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

Partituras

FERNANDEZ, Lorenzo. **III Cateretê – 2.º Suíte Brasileira**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1942.

_____. **Suíte Boneca Yayá**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946.

_____. **Três Estudos em Forma de Sonatina**. São Paulo: Ricordi, 1930.

GUARNIERI, Camargo. **Toada**. Partitura para piano. São Paulo: L. G. Miranda, 1930.

MIGNONE, Francisco. **Cateretê**. Partitura para piano. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1931.

_____. **Congada**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1929.

_____. **Lenda Sertaneja n.º 4**. Partitura para piano. São Paulo: Edição Cembra.

SANTORO, Claudio. **Dansas Brasileiras n.º 1 e 2**. Partitura para piano. Southern Publishing Company: U.S.A, 1953.

_____. **Paulistanas**. Partitura para piano. São Paulo: Edições Cembra, 1955.

_____. **Prelúdios**. Partitura para piano.

VIANNA, Fructuoso. **Corta Jaca**. Partitura para piano. São Paulo: L. G. Miranda, 1932.

_____. **7 Miniaturas**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1979.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A Prole do Bebê n.º 1** Partitura para piano. Alfred Publishing: U.S.A, 1995.

_____. **A prole do Bebê n.º 2**. Partitura para piano. Paris: Editora Max Eschig, 1927.

_____. **Ciclo Brasileiro**. Partitura para piano. Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. **Cirandas**. Partitura para piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

Cristina Capparelli Gerling, MM., DMA, pesquisadora do CNPq, é professora titular de piano e orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Exerce intensa atividade artística ao par de suas atividades de pesquisa sobre o repertório instrumental brasileiro e latino-americano.

Polyane Schneider é mestre em música tendo recebido o grau em 2005 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pianista de formação, realizou curso de graduação e especialização em piano na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, seu estado natal. É professora de teoria e percepção musical no Curso de Extensão em Instrumentos da UFRGS.