

ARTIGO ORIGINAL

## Convergências temáticas entre ‘Canto de amor e paz’ e a ‘Sinfonia 4’ de Cláudio Santoro

Paulo Roberto Machado de Paula 

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música | Campinas, São Paulo, Brasil

Carlos Fernando Fiorini 

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música | Campinas, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Neste artigo apresentamos as convergências temáticas existentes em duas obras representativas do compositor Cláudio Santoro: *Canto de amor e paz* e a *Sinfonia 4 “sinfonia da paz”*. As peças foram escritas durante o período em que o compositor esteve influenciado pela estética do realismo socialista, no início da década de 1950. As temáticas convergentes se referem a aspectos ideológicos e musicais. O uso da ideia da paz, presente nos títulos das peças e no programa da sinfonia, atua como conteúdo extramusical e está relacionado ao significado que o termo possuía nos meios socialistas ao qual Santoro pertencia. Por outro lado, as obras também apresentam grandes similaridades entre os conteúdos melódicos empregados na construção dos temas principais das duas peças. Concluímos que Santoro utilizou um mesmo tema, embora tenha sido tratado de maneira diferenciada em cada uma delas.

**Palavras-chave:** Cláudio Santoro (1919-1989), Canto de amor e paz, Sinfonia da paz, Realismo socialista, Música brasileira.

**Abstract:** In this article we present the thematic convergences in two representative works composed by Cláudio Santoro: *Canto de amor e paz* and “*The Fourth Symphony “symphony of peace”*. The pieces were written during the period in which the composer was influenced by the aesthetics of socialist realism, in the early 1950s. The converging themes refer to ideological and musical aspects. The use of the idea of peace, present in the titles of the both works and in the symphony’s program, acts as extra musical content and is related to the meaning that the term had in the socialist circles to which Santoro belonged. On the other hand, the works also present great similarities between the melodic content used in the construction of the main themes of the two pieces. We conclude that Santoro used the same theme, although they were treated differently in each of them.

**Keywords:** Claudio Santoro (1919-1989), Canto de amor e paz, Sinfonia da paz, Socialist realism, Brazilian music.

**A**obra de Cláudio Santoro apresenta uma profunda relação entre os posicionamentos ideológicos do compositor e sua criação artística. As mudanças estilísticas observadas ao longo de sua trajetória demonstram como Santoro buscou manter a coerência entre o que pensava o indivíduo e o que criava o compositor. Em função disso, o compositor alterou sua linguagem e estilo sem hesitação, transitando ao longo de cinco décadas pelo dodecafônismo, modalismo, música experimental e eletroacústica, retornando às formas mais tradicionais nos últimos anos de sua vida.

No final da década de 1940, após intensa atuação vanguardista no grupo Música Viva, o compositor aderiu ao realismo socialista ao participar do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música de Praga. As peças *Canto de amor e paz* e a *Sinfonia 4* “*Sinfonia da paz*” são obras representativas deste período em que Santoro procurou conciliar sua produção musical com suas bases ideológicas socialistas. A primeira pode ser entendida como uma das primeiras incursões do compositor neste campo, quando os rumos estéticos de sua produção ainda se encontravam indefinidos ou pelo menos em elaboração, enquanto a sinfonia já representa um estágio estilístico consolidado dentro da fase nacional de Santoro.

*Canto de amor e paz* foi composta em 1951 e a primeira execução da obra se deu no mesmo ano de sua composição pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), sob a regência de Eleazar de Carvalho. Em 1953 a peça recebeu como prêmio a medalha de ouro outorgada pelo Conselho Mundial da Paz<sup>1</sup>. Escrita para orquestra de cordas, *Canto de amor e paz* possui um único movimento com duração aproximada de 11 minutos. A linguagem empregada por Santoro na peça se apresenta bastante variada, incluindo seções modais e outras estruturadas sobre o intervalo de quarta. Também estão presentes resquícios estilísticos ligados ao seu período de vanguarda no Música Viva, tais como o uso de materiais com características atonais ou essencialmente cromáticos e linhas melódicas de natureza puramente instrumental que se caracterizam pela presença de saltos maiores e pela grande extensão melódica empregada em alguns motivos e temas. Apesar da utilização de recursos mais ecléticos, o compositor procurou evitar estruturas que pudesse gerar qualquer tipo de correlação com o sistema

<sup>1</sup> O Conselho Mundial da Paz foi uma entidade socialista que surgiu após a II Guerra Mundial, tendo como princípio a promoção da paz entre as nações. Suas ações estavam relacionadas fundamentalmente às campanhas para o desarmamento e contra as políticas consideradas imperialistas.

tonal. Por outro lado, o uso de materiais de caráter popular e nacional é bastante reduzido quando contrapomos com obras compostas pouco tempo depois e que se mostravam mais convergentes às diretrizes do realismo socialista. A organização formal da peça não segue nenhum padrão convencionado, consistindo basicamente na alternância entre seções que apresentam contrastes de sonoridade, melodia e ritmo.

A *Sinfonia 4 “da Paz”* pertence a um momento significativo do compositor, quando Santoro já havia definido um estilo musical próprio, baseado nas diretrizes ideológicas do realismo socialista. Composta em 1953, a sinfonia apresenta grandes similaridades estilísticas com relação a outras obras do período como, por exemplo, o *Ponteo para orquestra de cordas*, a *Suite brasileira*, e a *Sinfonia 5*. A estreia da sinfonia ocorreu em 1954, tendo sido executada pela orquestra e coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro húngaro radicado em Porto Alegre, Pablo Komlos. A sinfonia é relativamente curta, apresentando uma duração próxima aos 25 minutos. A obra foi composta para grande orquestra e coro misto e sua instrumentação consiste em: duas flautas, um *piccolo*, dois oboés, um corne inglês, dois clarinetes, um clarinete baixo, dois fagotes, um contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, uma tuba, tímpanos e percussões, piano, cordas, além do coro misto à quatro vozes, presente apenas no último movimento.

Sua macroestrutura formal se divide em três movimentos que seguem o esquema tradicional de andamentos rápido – lento – rápido. Sua linguagem geral se utiliza de modalismos e construções rítmicas brasileiras, e de uma maneira mais ampla, se relaciona a um movimento proposital de Santoro no sentido de tornar suas obras mais simples e compreensíveis para a audiência, tal como recomendava o realismo socialista. A sinfonia também se caracteriza pela busca do compositor de inserir elementos populares e nacionais no meio orquestral por meio de transposições de manifestações típicas brasileiras como o choro e o samba. As transposições podem ser identificadas nos ostinatos rítmicos existentes em todos os movimentos da sinfonia e também na recriação de sonoridades e texturas características da música popular. A sinfonia ainda inclui ideias socialistas expressas no texto cantado

pelo coro, em grande parte baseado no *Poema da paz* de Antonieta Dias de Moraes<sup>2</sup>, e que será responsável pelo título da sinfonia, “da paz”.

## 1. Cláudio Santoro e o realismo socialista

No início de sua carreira ainda na década de 1940, Santoro participou de maneira ativa do grupo Música Viva que foi o movimento responsável pela introdução e divulgação no Brasil de importantes correntes vanguardistas da época como o atonalismo e o dodecafônico. O núcleo principal do Música Viva era formado por H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, César Guerra Peixe e Eunice Katunda. Segundo Kater (2001), o Música Viva representou

um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação –, que integradas, terão intensidades proporcionais ao longo de sua existência. Cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos, é a contrapartida da meta que visa também criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil (Kater, 2001, p. 50).

Paralelamente às questões estéticas e musicais, os compositores que participavam do Música Viva partilhavam o mesmo posicionamento político e ideológico de caráter socialista, buscando de maneira contínua o estabelecimento de ligações efetivas entre a realidade social e suas criações artísticas. Como acreditavam que a música deveria possuir uma função social, passaram a buscar um caminho que ajustasse as vertentes musicais de vanguarda utilizadas com a necessidade de tornar suas composições acessíveis às massas populares. Ocorre que as técnicas compostoriais empregadas por estes compositores, o atonalismo e o dodecafônico, estavam muito distantes de serem apreendidas pelo público em geral e podemos afirmar que mesmo dentro do meio musical brasileiro da época, não gozavam de grande prestígio e reconhecimento. Este problema se tornaria o principal ponto de

---

<sup>2</sup> Antonieta Dias de Moraes (1915-1999) foi escritora e poetisa. Participou do grupo de intelectuais e artistas vinculados ao Partido Comunista Brasileiro entre as décadas de 1940 e 1950. Seu primeiro livro foi *Gota no rio*, publicado em 1949. Na década de 1960 mudou-se para a Europa onde passou a dedicar-se à literatura infanto juvenil, tornando-se mais conhecida como autora desse gênero literário.

discussão interna entre os membros do Música Viva que passariam a procurar meios para solucionar as contradições existentes entre estética e ideologia dentro de sua produção.

Para Cláudio Santoro, um momento significativo de mudança em seu estilo aconteceu em 1948 quando o compositor tomou contato direto com o realismo socialista ao participar como delegado especial do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música de Praga. O congresso resultou na divulgação internacional das orientações musicais estabelecidas inicialmente dentro da União Soviética: o realismo socialista. Este não constituiu um movimento estético em si, podendo ser visto mais como o resultado de um conjunto de políticas culturais existentes em países onde se estabeleceram regimes autoritários de caráter socialista. Criado sob a direção de Andrei Zdanov<sup>3</sup>, o realismo socialista (ou zdanovismo, como também é chamado), tinha por finalidade básica atuar como meio de propaganda política dentro do espectro cultural e suas normas deveriam ser seguidas pelos artistas soviéticos de maneira compulsória.

As diretrizes do realismo socialista soviético para a criação musical não faziam referência a procedimentos estéticos práticos ou aplicáveis, isto é, não apresentava um programa musical a ser seguido pelos compositores. Estes deveriam desenvolver os meios pelos quais se atingiria a finalidade pretendida que era basicamente a comunicação imediata dos conteúdos impostos pelo Estado às grandes massas populares. Para isso se fazia necessário a facilitação da linguagem empregada para que as obras pudessem ser facilmente assimiladas.

O Congresso de Praga precisou eliminar o caráter normativo do realismo socialista soviético, utilizando uma terminologia mais próxima a um chamamento, pois suas resoluções tinham como destinatários os compositores da parte ocidental da Europa, oriundos de países que não pertenciam à área de influência direta da União Soviética compreendida por todo o leste europeu. Mas de maneira similar aos legisladores soviéticos, o Congresso também transferiu o problema estilístico para os compositores ao estabelecer que

---

<sup>3</sup> Andrei Alexandrovich Zdanov (1896-1948). Membro do Partido Bolchevique, ocupou diversos cargos importantes dentro da estrutura soviética. Por se tratar de uma tradução do russo, encontramos diversas versões para seu nome: Zdanov, Zhdanov, Jhdanov e Jdanov. Neste texto optamos pela versão Zdanov.

O Congresso não pretende oferecer diretrizes técnicas ou estéticas para a produção musical. Ele é de opinião que cada país deve encontrar seus próprios caminhos e métodos. Mas a compreensão das origens e da natureza social da crise musical deve ser comum, do mesmo modo que a vontade de vencê-la (Estrella; Stojanov et al., 1948, p. 155).

Deste modo, os compositores seriam os responsáveis por desenvolver tecnicamente os meios adequados para que suas obras cumprissem sua função dentro da sociedade socialista, sempre a partir dos princípios ideológicos estabelecidos.

Após participar do Congresso de Praga, Cláudio Santoro dedicou-se ao trabalho de reestruturar seu estilo musical, tendo como premissa as orientações propostas pelo realismo socialista e que em seu caso estavam relacionadas principalmente à simplificação da linguagem e à inserção de elementos nacionais e populares em suas composições. Nesta perspectiva, seu primeiro experimento orquestral foi *Canto de amor e paz* composta em 1951 para orquestra de cordas. Nos anos seguintes o compositor avançou em sua proposta estética, criando obras importantes dentro deste mesmo estilo como o *Ponteio para orquestra de cordas*, o *Quarteto de cordas nº 3*, a série *Paulistanas para piano*, o balé *O Café* e as *Sinfônias 4 e 5*.

## 2. O aspecto melódico para Santoro

A melodia compreendia um dos aspectos mais importantes do fenômeno musical dentro do realismo socialista, tanto que a maior parte das reprovações feitas aos movimentos de vanguarda musical estava a ela relacionada. As críticas se referiam à incompreensibilidade apresentada pelas obras modernas, resultado da importância dada a outros aspectos em detrimento à melodia, ou até mesmo à sua ausência. No caso de Cláudio Santoro, esta visão sobre o aspecto melódico resultou em uma grande mudança estilística dentro de sua obra, quando após o Congresso de Praga o compositor passou a criticar o uso das técnicas composicionais de caráter atonal e dodecafônica. Já entre os anos de 1947 e 1948, período em que se encontrava em Paris estudando com Nádia Boulanger, Santoro já manifestava insatisfação com relação às possibilidades do dodecafônico, porém, do ponto de vista expressivo e não por razões ideológicas. Ainda assim, observamos a utilização de procedimentos dodecafônicos nas obras deste período, apesar de seu posicionamento crítico. Mesmo algumas

composições posteriores ao Congresso de Praga, apresentam resquícios atonais, como é o próprio caso de *Canto de amor e paz*.

Mas já nos primeiros anos da década de 1950, seguindo as recomendações do realismo socialista de tornar sua produção mais acessível e também mais próxima daquilo que seria uma melodia popular, Santoro passou a utilizar temas e motivos com registros limitados, isto é, com uma amplitude intervalar reduzida que não excediam uma oitava, exceto em raros desenvolvimentos temáticos de caráter instrumental. As construções melódicas também passaram a apresentar um caráter predominantemente diatônico, sendo elaboradas a partir de graus conjuntos e ou pequenos saltos. Outra característica comum é o emprego de melodias de estrutura modal, artifício comum a muitos compositores brasileiros, usado para conferir às peças qualidades tipicamente nacionais.

O conjunto de procedimentos melódicos empregados por Santoro não era sem propósito, pois conferiam às melodias qualidades vocais, assim como prescreviam as resoluções do Congresso de Praga. Inclusive a demanda fundamental do realismo socialista com relação ao aspecto melódico seria que as melodias e temas utilizados estivessem relacionados mais à música vocal que à instrumental. Através deste meio se evitaria a perda de importância do canto e o “desenvolvimento unilateral da música instrumental” (Zdanov, 1949, p. 32). Também se ajustava à outra exigência do realismo socialista para que as melodias pudessem ser facilmente retidas pelos ouvintes<sup>4</sup>.

Ainda dentro do aspecto melódico, em paralelo à simplificação das construções temáticas, Santoro empregou no período recorrências motívicas que atuavam em uma dimensão maior dentro das peças, influenciando inclusive sua estrutura formal. Esse recurso tinha por objetivo estabelecer identificações e correspondências melódicas, criando assim maior proximidade entre as seções e ou movimentos de uma mesma obra. Ao estabelecer estes vínculos melódicos, Santoro buscou ampliar a assimilação das peças pelos ouvintes através da familiarização com os conteúdos melódicos. O compositor nunca fora afeito ao aproveitamento de temas populares previamente existentes ou citações folclóricas diretas em suas obras. Estes artifícios, largamente usados por seus

---

<sup>4</sup> Uma observação existente que sintetiza a visão do realismo socialista com relação ao aspecto melódico pode ser encontrada na reprimenda realizada pelo Comitê Central do Partido Comunista à ópera *A Grande Amizade* do compositor soviético Vano Muradeli, criticada porque não havia na obra “nenhuma melodia ou ária que se retenha na memória” (Comite, 1949, p. 35).

contemporâneos, poderiam ser utilizados como recurso fácil para o reconhecimento e assimilação melódica por parte da audiência, sendo em razão disso uma solução altamente recomendada pelo realismo socialista. Ao empregar as recorrências melódicas, Santoro pretendeu criar uma sensação de familiaridade, ou seja, a impressão de já se ter ouvido determinado tema ou motivo, o que substituiria de alguma maneira o efeito do emprego de materiais melódicos pré-existentes, provenientes de canções populares (ou folclóricas). Neste caso, a relação construída poderia ser de duas naturezas: 1) consciente, quando claros, como em *Canto de amor e paz*; e 2) inconsciente ou pelo menos mais sutil, quando obscurecidas, como acontece com os conteúdos melódicos nas seções e os movimentos da *Sinfonia 4*.

### **3. A “paz” como conteúdo ideológico socialista na década de 1950**

A utilização de títulos com caráter programático ou descritivo representou um importante acréscimo com relação ao seu período anterior, quando Santoro ainda estava ligado ao Música Viva. Como o grupo defendia esteticamente uma expressão de caráter universalista e abstrata, os compositores utilizavam nomenclaturas que não desviassem as peças de um significado puramente musical. Em função disso encontramos entre as obras compostas por Santoro no período títulos como *Música para cordas 1946*, *Peça para piano*, *3 peças para clarinete* e assim por diante. Com sua adesão ao realismo socialista, haveria uma mudança na posição do compositor em relação à música como ente estritamente abstrato. Ao buscar a assimilação imediata das obras artísticas, o realismo socialista valorizava e recomendava o uso de títulos indutivos, bem como conteúdos programáticos e descritivos que gerassem associações extramusicais, tornando as obras instrumentais menos abstratas e mais próximas do grande público.

Quando Santoro empregou o termo “paz” como parte do título de suas obras, este fato deve ser visto como um sinal evidente de sua filiação ideológica. Ocorre que naquele período a palavra “paz” esteve fortemente ligada ao léxico socialista ou progressista e seu sentido possuía uma

complexidade maior do que o exibido na atualidade<sup>5</sup>. No contexto de *Canto de amor e paz* e da *Sinfonia da paz*, o significado deste termo deve ser entendido como derivação do conceito de “paz” presente nas ideias de Marx e Engels. Para estes autores, somente o socialismo traria a paz verdadeira e definitiva ao prever a eliminação das diferenças de classe e das classes em si, o que resultaria no término dos conflitos inerentes a sua existência. A partir daí surgiria uma nova sociedade fundamentada em uma cultura de paz e fraternidade entre os povos (Hobsbaw, 2011, p. 53-66). Desta forma a expressão “paz” foi incorporada ao discurso socialista, fazendo inclusive parte do mote que resumia as proposições de Lenin durante a Revolução Russa de 1917 e que para ele sintetizavam as necessidades imediatas do povo que eram: “paz, terra e pão”. Mais tarde, com o fim da II Guerra Mundial e suas consequências devastadoras, seu uso tornou-se ainda mais frequente nos círculos socialistas, inclusive brasileiro, ao qual Santoro fazia parte.

O compositor era filiado ao Partido Comunista Brasileiro e manteve por muitos anos uma militância política ativa. Por isso podemos inferir que o uso da palavra “paz” reflete claramente o compromisso do compositor com as ideias socialistas. Em entrevista concedida em 1954, Santoro afirmou a respeito da *Sinfonia 4* que “esta sinfonia sobre o tema da defesa da paz mundial reflete não somente o temor da guerra mas a luta pela preservação da vida e a confiança do povo em um futuro de alegria e bem-estar” (Santoro, 1954b, p.10). Com isso, o compositor deixou evidente a conotação política do significado de “paz” no âmbito de sua sinfonia ao afirmar que a ideia da obra se relacionava tanto com a objeção a uma nova guerra mundial quanto à melhoria das condições sociais do povo<sup>6</sup>.

Em outra entrevista publicada no mesmo ano de 1954, em que também discorreu sobre a sinfonia, ao tratar do terceiro movimento, Santoro relacionou o texto cantado pelo coro às propostas programáticas da obra:

---

<sup>5</sup> A vinculação da palavra “paz” aos meios socialistas do período pode ser dimensionada pela grande quantidade de artigos e ensaios presentes em periódicos como as revistas *Fundamentos* e *Problemas*, publicações ligadas ao Partido Comunista Brasileiro, e que tinham a “paz” como título ou conteúdo principal. Também encontramos um grande número de congressos e premiações de caráter socialista e que tem este mesmo termo em suas denominações.

<sup>6</sup> Neste caso, “povo” possuía o mesmo significado que massa trabalhadora.

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

Na passagem acima, a frase presente nos cartazes da passeata sugerida por Santoro foi extraída de uma entrevista de Stálin publicada no Brasil em 1951 pela revista *Problemas*. A autoria da frase original, presente de maneira alterada no texto cantado pelo coro na sinfonia, não foi revelada pelo compositor provavelmente para evitar problemas com a censura política daquele momento<sup>7</sup>.

A peça *Canto de amor e paz* não possui um programa ou instruções escritas que pudessem servir de guia para uma audição dirigida, como acontece com a *Sinfonia 4*. Por isso as conexões com uma significação política não estavam evidenciadas e não há registro de problemas ou restrições relacionadas ao uso do termo “paz” no título da peça. Toda informação extramusical que a obra oferece se restringe ao título, o que por si só não é capaz de retirá-la de uma esfera exclusivamente abstrata. Os termos empregados para nomeá-la (“amor” e “paz”) possuem conotações subjetivas e por si só não permitem o estabelecimento de conteúdos claros de significação direta, sendo qualquer apontamento neste sentido uma mera especulação ou hipótese de difícil comprovação.

A *Sinfonia 4* por sua vez apresenta um conjunto maior de informações que acabam por conduzir o ouvinte na direção dos conteúdos extramusicais pretendidos pelo compositor. Primeiro porque em seu último movimento Santoro utiliza um coro que atua como portador direto dessa mensagem. O texto cantado está baseado em trechos do *Poema da Paz* de Antonieta Dias de Moraes e também em uma frase extraída de uma entrevista de Stálin ao jornal *Pravda*, ambos livremente adaptados pelo compositor<sup>8</sup>. Outro elemento que atua no sentido de conduzir o ouvinte aos

<sup>7</sup> Os primeiros anos da década de 1950 foram marcados por uma grande polaridade política no Brasil. A vitória de Getúlio Vargas para a presidência suscitou uma grande reação de parte da sociedade brasileira que afetaria todo ambiente social, tanto que Cláudio Santoro seria demitido em 1953 da Radio Clube do Brasil pelo fato de ter realizado uma viagem à Moscou.

<sup>8</sup> O *Poema da paz* utilizado por Santoro como base para o texto do coro foi publicado na *Revista Fundamentos* em sua edição de janeiro de 1953. O compositor não utilizou no texto cantado o *Poema da paz* na sua forma original, sendo, portanto mais uma adaptação pessoal do poema. Já a frase de Stálin utilizada na sinfonia foi extraída de uma entrevista concedida ao *Pravda* em fevereiro de 1951, traduzida e publicada no Brasil pela revista *Problemas* na edição de maio-junho do mesmo ano. A frase original diz “a paz será preservada na medida em que os homens souberem defendê-la até o fim”. Na Sinfonia ela aparece modificada de um estado condicional, como era o sentido da fala de Stálin, para o afirmativo, como se tratasse de uma resposta ao chamamento do líder soviético: “Os homens tomaram em suas mãos a defesa da Paz, os povos defenderão até o fim a causa da Paz”.

conteúdos almejados por Cláudio Santoro foi o estabelecimento de um programa onde segundo o próprio compositor, a paz aparece como ideia central:

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

Embora o título e o programa da sinfonia já estivessem publicitados antes mesmo de sua primeira execução, como demonstram entrevistas e cartas de Santoro, a obra teve o título e o texto censurado pela direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro na ocasião de sua estreia. Segundo Carlota Santoro<sup>9</sup>, então esposa do compositor, o conselho do Theatro Municipal do Rio de Janeiro exigiu que o título fosse suprimido e que a palavra “paz” fosse substituída no texto do coro como condição para que a obra fosse executada:

O Conselho do Teatro Municipal advertiu ao autor que a obra só seria executada se fosse realizada a retirada da palavra Paz de seu título, assim como nos dizeres da parte do Coro que aparecia várias vezes. Claudio substituiu a palavra Paz pela palavra Sol e assim foi executada (apud Buscacio, 2019, p. 120).

Isto explica porque tanto as divulgações quanto as críticas musicais relativas à sua estreia não mencionaram o título da obra, nomeando-a somente como “Sinfonia para orquestra e coro”. Porém, o compositor já havia tornado público o título da sinfonia antes de sua estreia ao referir-se a obra em entrevista como “A Quarta Sinfonia, com coros, a que dei o nome de ‘Sinfonia da Paz’” (Santoro, 1954<sup>a</sup>, p. 4). A censura ao título não evitou que a sinfonia ficasse conhecida pelo seu título original. A confirmação disto pode ser encontrada em outra entrevista da época, desta vez com o pianista Arnaldo Estrella que ao se referir aos destaques musicais de 1955 incluiu a estreia da “Sinfonia da Paz, de Claudio Santoro” (Estrella, 1955, p. 13).

---

<sup>9</sup> Maria Carlota Horta Braga, ou simplesmente Carlota Santoro, foi casada com o compositor entre 1941 e 1959.

#### 4. Correspondências melódicas entre as duas peças: o “tema da paz”

Para além da relação extramusical mais direta e evidente, resultado da aplicação do mesmo termo “paz” em seus títulos e, consequentemente, dos significados referentes a esta atribuição, as peças apresentam ainda uma ligação mais profunda, relacionada ao conteúdo melódico principal partilhado pelas duas obras. *Canto de amor e paz* possuía uma grande importância para Santoro por ser a primeira obra escrita para orquestra (mesmo que para uma orquestra de cordas) dentro de sua fase de filiação ao realismo socialista e também pelo destaque que ela alcançou dentro e fora do Brasil. De acordo com o próprio compositor, isto teria incentivado a retomada de ideias presentes nesta obra para a criação da sinfonia, como deixa claro em entrevista ao jornal Imprensa Popular:

O que me levou a compor a 4<sup>a</sup> sinfonia, que é uma sinfonia programática, foi o incentivo representado pelo Prêmio do Conselho Mundial da Paz à minha partitura “Canto de amor e paz”. Na 4<sup>a</sup> Sinfonia tentei superar uma série de deficiências, principalmente de conteúdo, que se nota em “Canto de Amor e Paz” (Santoro, 1954b, p. 10).

Verificamos que as relações entre as duas obras se estendem a seus temas principais, que apresentam similaridades melódicas inquestionáveis, o que nos leva a considerá-los como um mesmo tema, ainda mais quando consideramos o nível de proximidade existente entre as peças, exposto pelo próprio compositor. A seguir observamos estas melodias tais como aparecem em *Canto de amor e paz* em sua primeira ocorrência entre os c. 1-2 e na *Sinfonia 4* no III movimento, e que corresponde a entrada do coro (c. 135-144):

FIGURA 1 – Tema principal de *Canto de amor e paz* de Cláudio Santoro em sua versão original encontrada entre os c. 1-2 e sua redução melódica.

Fonte: Autores

FIGURA 2 – Tema principal da *Sinfonia 4* de Cláudio Santoro em sua versão original encontrada no III movimento entre os c. 135-144 e sua redução melódica.



Fonte: Autores

Em um primeiro momento as semelhanças melódicas estão obscurecidas porque a configuração rítmica não se ajusta entre as melodias, fazendo com que as similaridades não sejam facilmente percebidas. Mas quando analisamos apenas o perfil melódico estas correspondências se tornam visíveis e inquestionáveis no que se refere à estrutura intervalar do tema. Ao reproduzir apenas o perfil melódico usando o sistema proposto por Lester (1989)<sup>10</sup> encontramos:

TABELA 1 – Comparação entre o tema principal de *Canto de amor e paz* e o tema coral presente na Sinfonia 4.



Fonte: Autores

De outra maneira, quando transpomos os dois temas para uma mesma tonalidade, observamos que eles possuem a mesma extensão, se apresentam no modo dórico e mantém a mesma ordenação de notas, exceto pela permuta das notas Lá<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> No capítulo 5 de Lester (1989) o autor apresenta as bases deste sistema voltado especialmente para a análise de alturas, intervalos e melodias utilizadas por nós neste trabalho.

<sup>11</sup> Na Figura 3 o símbolo “X” corresponde à nota alterada nos temas.

FIGURA 3 – Comparação entre as versões principais do tema encontrados em *Canto de amor e paz* e na *Sinfonia 4* de Cláudio Santoro



Fonte: Autores

Sobre a gênese deste tema, não encontramos nenhum registro a respeito entre os escritos de Cláudio Santoro no período de composição de *Canto de amor e paz*. Com relação à *Sinfonia 4*, Carlota Santoro, então esposa do compositor, afirmou em seus diários que os temas presentes na obra foram elaborados durante a viagem que Santoro realizou pelos países do leste da Europa em maio de 1953: “durante o voo da delegação brasileira de Moscou para Tachkent, capital do Uzbequistão, [...] lhe vieram os temas de toda a quarta sinfonia, lá em cima, no avião, entre o céu e a terra” (apud Buscacio, 2019, p. 117). Porém, o próprio compositor deixou a entender que parte da sinfonia já estava pronta na ocasião da viagem referida por Carlota. Em julho de 1953 Santoro escreveu uma carta para Curt Lange onde afirmava que “os soviéticos gostaram muito de minhas partituras e por essa razão querem que volte para reger e apresentar minha última Sinfonia a 4<sup>a</sup> que eles muito apreciaram mas que não estava ainda concluída” (apud Souza, 2003, p. 518). Além do mais, a utilização de temas com o nível de similaridade melódica apresentada em obras com um conteúdo extramusical semelhante, a paz, não poderia ser uma simples coincidência, o que nos leva a crer que a parte temática da sinfonia, se já não se encontrava pronta, estava em processo de elaboração. Em razão destas similaridades, passaremos a nomear este tema gerador apenas como “tema da paz”, pois as duas peças apresentam como referência motívica principal o mesmo conteúdo melódico por ele expresso.

##### 5. Como o “tema da paz” se apresenta em *Canto de amor e paz*

O principal conteúdo temático de *Canto de amor e paz* tem por base melódica o “tema da paz”. Sua primeira aparição se dá logo no início da peça e embora o aspecto melódico tenha grande

importância em sua formação, a caracterização temática não se restringe ao âmbito das alturas sonoras. Os aspectos rítmico e de sonoridade<sup>12</sup> são partes indissociáveis do tema no contexto da peça e contribuem de maneira igual para a sua definição:

FIGURA 4 – Compassos iniciais de *Canto de amor e paz*, quando o tema principal é apresentado (c.1-2).



Fonte: Autores

No que se refere à sonoridade, o timbre e registro típico do tema principal estão associados aos instrumentos mais graves da orquestra de cordas, sendo mais frequente nos naipe de violoncelo e contrabaixo. Sua textura característica é a monofônica, podendo apresentar-se em um único naipe ou então através de dobramentos pela combinação de instrumentos, como ocorre nos primeiros 18 compassos da peça que representam um grande *tutti* uníssono<sup>13</sup>. Estas qualidades conferem ao tema um caráter linear que será explorado por Santoro no sentido de gerar contrastes entre uma seção e outra ou mesmo entre camadas dentro de uma mesma seção. Outro componente envolvido é a dinâmica escrita ou implícita nas linhas e que acompanha o contorno melódico manifestado pelo tema.

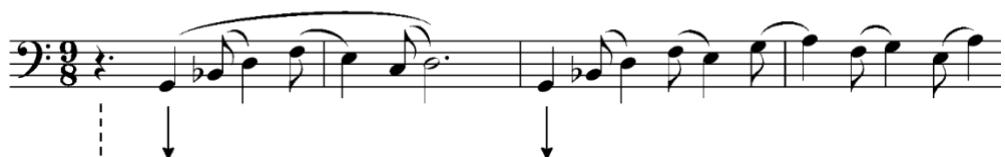
A constituição rítmica do tema se dá sobre as métricas ternárias compostas, variando entre compassos 9/8 (maioria de suas aparições) e 6/8 (menos frequentes). Esta configuração permanece inalterada, isto é, todas as vezes que o material melódico do “tema da paz” aparece na obra, ele está vinculado a esta organização rítmica. A manutenção de um mesmo padrão rítmico faz com que o

<sup>12</sup> Para a análise musical utilizamos os conceitos elaborados por Larue (2011) que sugere uma abordagem por aspectos ou elementos musicais.

<sup>13</sup> Este trecho inicial é composto por dobramentos com diferença de uma oitava entre as linhas e, portanto não constituiriam rigorosamente um uníssono verdadeiro. Porém, por se tratarem apenas de instrumentos de corda, cujos timbres são muito similares, este dobramento pode ser ouvido como um enriquecimento harmônico, resultando assim em um som uníssono.

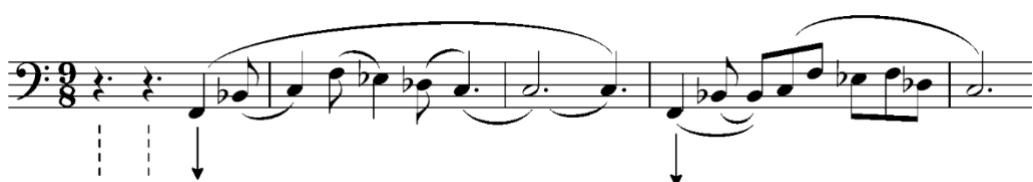
tema seja facilmente percebido pelo ouvinte<sup>14</sup>, tornando suas aparições claras e inequívocas. Ainda sobre o aspecto rítmico, uma particularidade do tema é que suas manifestações no decorrer da peça tendem a não seguir as imposições métricas<sup>15</sup> estabelecidas pelo compasso vigente, mas somente o pulso e a estrutura dos tempos ternários compostos. Esta liberdade rítmica faz com que suas aparições muitas vezes não se ajustem a hierarquia métrica instituída, fazendo com que sejam percebidas como camadas autônomas em relação ao *continuum* musical. Além do mais, imprimem certo grau de imprevisibilidade, pois não se pode determinar com precisão o momento de seu surgimento. Nestes casos, acabam por criar sua própria métrica, mesmo que seja um trecho de curta duração. Abaixo apresentamos alguns exemplos cujas intervenções têm início em diferentes momentos do compasso, sem que isso altere a sua própria métrica interna:

FIGURA 5 – Intervenções do tema em compasso 9/8 iniciando no segundo tempo e a seguir no primeiro tempo (c.20-23).



Fonte: Autores

FIGURA 6 – Intervenção do tema em compasso 9/8 iniciando no terceiro tempo (c.46-50).



Fonte: Autores

<sup>14</sup> Como veremos adiante, o tratamento dado por Santoro ao tema da paz na sinfonia será totalmente diverso neste aspecto, pois ao contrário do que ocorre em *Canto de amor e paz*, na sinfonia o compositor utiliza apenas o conteúdo melódico, alterando sistematicamente seu perfil rítmico, o que dificulta em muito o reconhecimento temático imediato.

<sup>15</sup> Métrica aqui deve ser entendida como a hierarquia entre tempos fortes e fracos, determinada em sua maioria pela fórmula de compasso.

FIGURA 7 – Intervenção do tema em compasso 6/8 iniciando no segundo tempo do compasso (c.100-102).



Fonte: Autores

Seu conteúdo melódico não sofre grandes alterações ao longo da peça, sendo sua integridade mantida mesmo nas seções onde ocorre um trabalho mais intenso de desenvolvimento, mas que não chegam a realizar grandes fragmentações motívicas. As maiores variações apresentadas, do ponto de vista melódico, se devem aos diferentes modos empregados por Santoro ao longo da peça. Por ser um tema fundamentalmente linear, o modo empregado acaba por imprimir características melódicas específicas.

Como as intervenções do tema principal de *Canto de amor e paz* não possuem um acompanhamento propriamente dito, também não há uma harmonização específica, sendo esta substituída por uma ambência modal gerada pela própria melodia executada ou por ostinatos. O modo mais utilizado por Santoro na peça, e que constitui também o modo típico do “tema da paz” é o dórico, como mostra a FIGURA 4, na primeira aparição do tema em dórico em sol e a FIGURA 7, onde o tema está transposto para dórico em mi. Em algumas seções o tema aparece transposto para outros modos, o que requer ajustes intervalares, mas estas alterações não afetam a percepção do tema devido à convergência existente entre os diversos aspectos, principalmente o rítmico, que reforça sua identificação no decorrer da obra:

FIGURA 8 – Exemplos de transposições modais: aparição do tema em frígio em fá (c. 45-50).



Fonte: Autores

FIGURA 9 – Exemplos de transposições modais: aparição do tema em lídio em dó (c. 106-107).



Fonte: Autores

FIGURA 10 – Exemplos de transposições modais: aparição do tema em lócrion em fá (c.128-129).



Fonte: Autores

A estrutura formal utilizada por Santoro na peça requer que estes conteúdos temáticos sejam facilmente identificados pelo ouvinte no momento de sua aparição<sup>16</sup>. Por esta razão o reconhecimento dos temas se torna fundamental no contexto de *Canto de amor e paz* para o esclarecimento da forma:

Em *Canto de amor e paz*, as recorrências representam um aspecto fundamental de seu desenvolvimento formal. As recorrências motívicas, ao proverem seções distintas com um mesmo material temático reconhecível, contribuem para a unidade formal da peça, evitando assim que esta pareça excessivamente fragmentada devido a grande variedade de seções existentes. Já as recorrências seccionais, que consistem em recapitulações de seções inteiras, influenciam diretamente na percepção geral da obra, ajustando áreas de maior tensão e áreas de repouso, atuando assim no equilíbrio formal da peça (Paula, 2017, p. 133).

Independente das recorrências do tema principal se apresentarem apenas como a reutilização de conteúdos temáticos já expostos ou de representar a recapitulação de seções inteiras, a somatória de elementos empregados de maneira simultânea torna sua identificação temática praticamente instantânea, sendo esta a principal característica do uso do “tema da paz” na peça.

<sup>16</sup> Uma análise detalhada dos aspectos formais de *Canto de amor e paz* pode ser encontrada em Paula (2017), p. 100-138.

## 6. Como o “tema da paz” se apresenta na *Sinfonia 4 “sinfonia da paz”*

O “tema da paz” está relacionado à geração dos principais temas e motivos utilizados nos três movimentos que compõem a sinfonia. No entanto, seu conteúdo melódico não se apresenta como uma espécie de *leitmotif* ou tema principal que permeia a obra como um todo, tal qual em *Canto de amor e paz*. Por esta razão, não podemos enquadrar a Sinfonia 4 dentro de uma estrutura cíclica, como ocorre em muitas obras do gênero sinfônico<sup>17</sup> e mesmo em *Canto de amor e paz*, onde o tema se apresenta de maneira clara e inequívoca ao longo da peça com a intenção explícita de que seja reconhecido, como vimos anteriormente.

No caso da sinfonia, a versão acabada do “tema da paz” aparece pela primeira vez apenas no III movimento, sendo executada pelo coro após uma longa introdução instrumental:

FIGURA 11– Primeira aparição do “tema da paz” em sua versão completa (III movimento, c.135-144).



Fonte: Autores

Nos dois primeiros movimentos e na introdução do III movimento, as correlações temáticas existentes entre os conteúdos melódicos usados na sinfonia, embora derivados do mesmo “tema da paz”, acontecem de modo difuso e por isso não são facilmente reconhecidas. Isso acontece porque Santoro utiliza apenas o conteúdo intervalar em grande parte destas aparições, estando os elementos rítmicos totalmente alterados, o que dificulta substancialmente sua identificação.

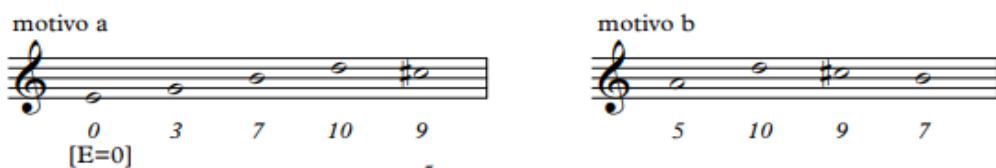
As derivações motívicas do tema estão presentes de maneira fragmentada em toda obra. Algumas seções chegam a constituir verdadeiros desenvolvimentos motívicos desse tema,

<sup>17</sup> Isso ocorre na quinta sinfonia de Beethoven e em muitas outras obras orquestrais como Sinfonia 9 de Dvorak, Sinfonia 5 de Tchaikovsky, Sheherazade de Rimsky-Korsakov e assim por diante.

representando assim uma antecipação de conteúdos melódicos que só serão expostos em sua forma acabada no final da sinfonia, subvertendo deste modo a ordenação formal tradicional onde os desenvolvimentos motívicos se dão após a exposição do tema ou motivo utilizado.

Na sinfonia, os dois motivos básicos originados do “tema da paz” e que aparecem com maior frequência ao longo da obra são:

FIGURA 12 – Motivos extraídos do “tema da paz” encontrados com maior frequência na Sinfonia 4.



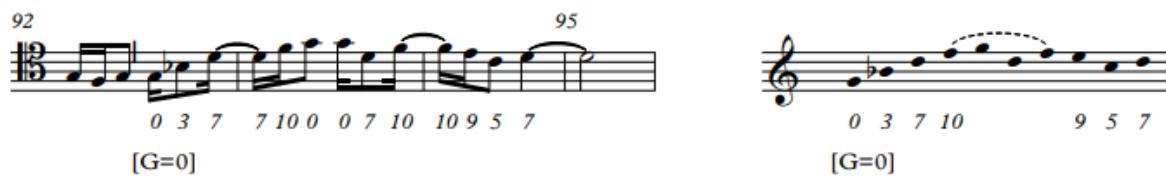
Fonte: Autores

Como observamos, o motivo “a” está mais próximo do tema em sua versão completa e também daquela encontrada em *Canto de amor e paz* enquanto o motivo “b” é construído a partir do trecho final do tema. A seguir apresentamos alguns exemplos do aparecimento desses motivos no decorrer da sinfonia. Devemos notar como Santoro utiliza apenas o conteúdo intervalar, sem que haja uma correspondência rítmica:

FIGURA 13 – Exemplos da presença dos motivos “a” e “b” na Sinfonia 4 (I movimento, c. 35-37).

Fonte: Autores

FIGURA 14 – Exemplo da presença dos motivos “a” e “b” na Sinfonia 4 (II movimento, c. 92-95).

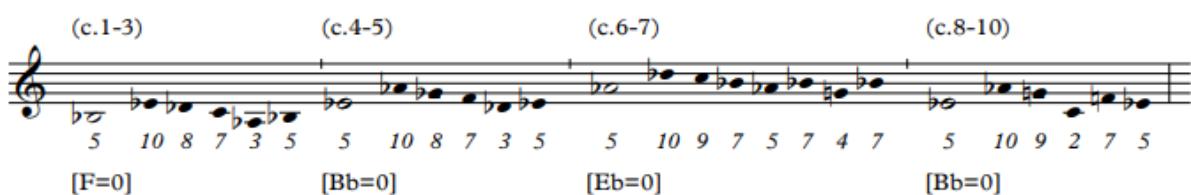


Fonte: Autores

Na Figura 13 o motivo “a” é apresentado pelas trompas, constituindo basicamente a porção inicial do “tema da paz”. A seguir os trompetes expõem o motivo “b”, que de certo modo complementa o motivo “a” do compasso anterior, contudo em outra região tonal. No trecho que se segue temos um desenvolvimento baseado nestes dois fragmentos motívicos. Já a Figura 14 mostra o motivo “a” sendo apresentado pelo fagote no início da parte intermediária do II movimento.

Abaixo observamos como o tema principal do II movimento está relacionado ao motivo “b”. Logo nos compassos iniciais encontramos uma sequência de quatro entradas imitativas dessa melodia, a partir do intervalo de quarta. Nas duas intervenções iniciais a terceira nota do motivo aparece um semitom abaixo em relação à versão original do “tema da paz” enquanto as outras intervenções se mostram sem alteração:

FIGURA 15 – Exemplo da presença do motivo “b” na Sinfonia 4 (II movimento, c. 1-10).



Fonte: Autores

TABELA 2 – Comparaçāo entre o motivo b e os intervalos iniciais presentes no tema principal do II movimento.

Motivo b	5	10	9	7		
Tema do II movimento (intervenções entre c.1-5)	5	10	8	7	3	5
Tema do II movimento (intervenções entre c.6-10)	5	10	9	7	5	7

Fonte: Autores

A versão alterada apresentada na primeira intervenção será utilizada como material melódico principal do II movimento, aparecendo frequentemente tanto na parte lenta quanto na seção Allegro:

FIGURA 16 – Motivo apresentado pelo fagote no início da seção Allegro do II movimento (c. 75-76).



Fonte: Autores

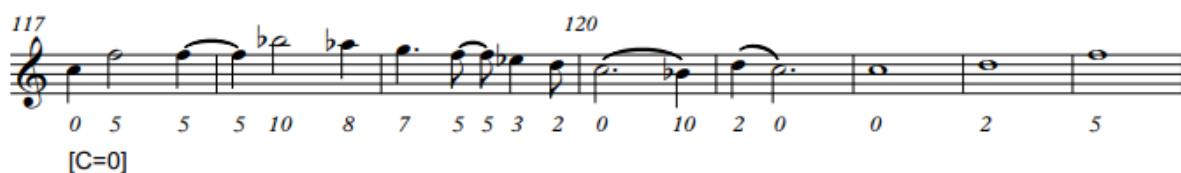
FIGURA 17 – Motivo apresentado por violinos e violas no encerramento da seção Allegro do II movimento (c. 136-146).



Fonte: Autores

Esta configuração motívica que representa o tema principal do II movimento já está presente no I movimento, porém com outra estrutura rítmica. Santoro utiliza na seção que está entre os c. 111-127 uma melodia com a mesma alteração intervalar, produzindo assim uma maior correspondência entre estes dois movimentos, como mostra a Figura 18:

FIGURA 18 – Motivo similar ao tema principal do II movimento apresentado por flauta e clarinete no I movimento (c. 117-124).



Fonte: Autores

A utilização de materiais melódicos similares em toda a sinfonia constituiu uma maneira encontrada por Cláudio Santoro para promover uma maior assimilação dos conteúdos musicais presentes na sinfonia. O realismo socialista orientava os compositores a inserir diretamente melodias populares ou folclóricas em suas obras com o objetivo de que as massas pudessem reconhecê-las, criando assim uma identificação com a música. Santoro sempre se mostrou crítico ao uso direto do folclore, utilizando muito raramente esse recurso tão frequente entre seus contemporâneos. Como alternativa a isso, Santoro procurou estabelecer estas correlações motívicas permeando os temas da sinfonia como meio de fazer com que o ouvinte vá pouco a pouco se familiarizando com esses conteúdos, mesmo quando as associações se dão de maneira praticamente inconsciente por serem exclusivamente intervalares e por haver grandes diferenças rítmicas entre si.

Quando consideramos que a audição da obra ocorre em uma perspectiva cronológica interna, a percepção será de que os materiais ouvidos ao longo dos movimentos vão construindo a melodia base, ou seja, o “tema da paz” executado pelo coro no III movimento. É importante que este mecanismo seja entendido e seja levado em consideração por ocasião da execução da obra para que o tema possa ser percebido pelo ouvinte, soando de certo modo “familiar” quando aparecer no final da peça em sua versão completa.

## 6. Considerações finais

Neste artigo procuramos apresentar as ligações temáticas existentes entre *Canto de amor e paz* e a *Sinfonia 4* “Sinfonia da paz”, duas obras de grande importância dentro da produção musical de Cláudio Santoro. A ligação mais evidente entre as peças se refere à questão ideológica em virtude do uso do termo “paz” em seus títulos, demonstrando uma intenção clara do compositor de inserir um conteúdo político ideológico nas peças devido ao significado que esta palavra possuía no início da década de 1950 e que estava profundamente vinculada aos meios socialistas.

Porém, ao analisarmos musicalmente as obras identificamos outra conexão, esta, relacionada aos aspectos melódicos: a utilização de um mesmo conteúdo melódico como base para os principais temas e motivos presentes nas peças ao qual nomeamos “tema da paz”, fazendo referência ao termo e

assunto principal presente nas duas peças. Vimos que Santoro empregou uma mesma sequência intervalar como fundamento melódico, embora tenha utilizado esse material de maneiras diferentes em cada peça.

Em *Canto de amor e paz* Santoro mantém a estrutura melódica e rítmica do tema, não havendo um trabalho de decomposição ou de fragmentação motívica, como ocorre na Sinfonia. Desta maneira observamos a manutenção da integridade e consequentemente da identidade do tema, podendo este ser facilmente reconhecido pelo ouvinte a cada aparição. Esta condição será essencial para o desenvolvimento formal baseado nas recorrências temáticas proposto pelo compositor no contexto da obra.

Já na Sinfonia 4, Santoro utiliza apenas o conteúdo intervalar do tema, variando sua configuração rítmica e sonora, dificultando assim a percepção e identificação destes conteúdos. O tema ainda é dividido em dois motivos que são utilizados como materiais para diversas seções em toda a sinfonia. O tema completo só aparecerá no terceiro movimento e seu clímax ocorre com a entrada do coro executando a versão acabada do tema. A utilização de fragmentos motívicos pulverizados entre temas e desenvolvimentos que aparecem antes mesmo da exposição real do “tema da paz” (ou tema completo) pode ser entendida como uma maneira encontrada pelo compositor de construir uma familiaridade entre estes materiais e os ouvintes, buscando assim facilitar a assimilação da obra, como sugeria as diretrizes do realismo socialista.

Podemos concluir que embora as duas peças apresentem uma mesma base temática, os materiais são utilizados e trabalhados de maneiras diferentes. Enquanto em *Canto de amor e paz* o tema em si assume uma importância sintática na obra, ou seja, o tema como um todo possui um significado e função dentro da estrutura formal, por isso a importância de que seja reconhecido a cada recorrência, na Sinfonia 4 o compositor trabalha o tema e os motivos dele derivados de maneira fragmentária, constituindo, portanto, alterações que poderíamos considerar como morfológicas que de uma maneira direta pouco ou nada influenciam no arcabouço formal.

## REFERÊNCIAS

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia. **Humanismo, marxismo e música no diário de viagem de Carlota Santoro (1954-1955)**. Manaus: Editora Ziló/ Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2019. 153 p.

COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA. Sobre a ópera “A grande amizade” de V. Muradeli. **Problemas: revista mensal de cultura política**, Rio de Janeiro, n.21, pp. 19-34, outubro, 1949.

ESTRELLA, Arnaldo; STOJANOV, Vladimir; CANDÉ, Roland de. Manifesto do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais – Praga. **Fundamentos**, São Paulo, v.1, n.2, pp. 154-156, 1948.

ESTRELLA, Arnaldo. **Quais os acontecimentos predominantes de 1954 no seu campo de atividade e que espera de 1955?**. Imprensa popular, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 1.393, p. 13, 1, 2 e 3 de janeiro, 1955. Entrevista.

HOBSBAWM, Eric. **Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 423 p.

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musas Editora, 2001. 371 p.

LARUE, Jan. **Guidelines for style analysis**. 2. Ed. Michigan: Harmonie Park, 2011. 287 p.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1989. 308 p.

PAULA, Paulo Roberto Machado de. **A escrita de Cláudio Santoro para orquestra de cordas entre 1946 e 1953: subsídios para uma interpretação**. 2017. 178 p. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SANTORO, Cláudio. **Um compositor e sua obra**. Imprensa popular, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 1.286, p. 4, 26 de agosto, 1954a. Entrevista.

SANTORO, Cláudio. **Novos temas para a música brasileira**. Imprensa popular, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 1.348, p.10, 7 de novembro, 1954b. Entrevista.

SANTORO, Cláudio. **Canto de amor e paz**. Orquestra de cordas. Edition Savart, 2009.

Partitura, 21 p. 1 partitura.

SANTORO, Cláudio. **Sinfonia nº 4 “sinfonia da paz” para grande orquestra sinfônica e coro mixto.** Orquestra sinfônica. Moscou: Edição Musical do Estado da URSS, 1958. Partitura, 108 p. 1 partitura.

SOUZA, Iracel Lívero. **Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro.** 2003. 542 p. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ZDANOV, Andrei Alexandrovich. A tendência ideológica da música soviética. **Problemas: revista mensal de cultura política**, Rio de Janeiro, n.21, pp. 35-39, outubro, 1949.

## SOBRE OS AUTORES

Paulo de Paula é doutor em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) onde também obteve os títulos de mestre e bacharel. Tem atuado como pesquisador do repertório orquestral brasileiro. É fundador, diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica de Indaiatuba, com a qual realizou a gravação dos álbuns “Paisagens Caipiras” e “Música Interior” em 2024 e 2025 respectivamente. Foi responsável pela criação da Orquestra Jovem de Indaiatuba, da EMOSI – Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Indaiatuba e do EMIn – Encontro Musical de Indaiatuba. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8862-4410>. E-mail: [pmacpaula@gmail.com](mailto:pmacpaula@gmail.com).

Carlos Fiorini é professor livre-docente da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na área de Regência Coral e Orquestral. Diretor artístico do Coro e da Orquestra do Departamento de Música da UNICAMP, assim como da Camerata Anima Antiqua, especializada em música renascentista. Foi regente assistente e titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas de 2005 a 2008. No Brasil regeu as orquestras da UEL, Unicamp, Sorocaba, Bragança Paulista, Rio Claro entre outras. No exterior regeu em Viena (Áustria), Sofia (Bulgária), Potsdam (Alemanha) e Havana (Cuba). Lidera o Grupo de Pesquisa “Regência – Arte e Técnica”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0965-9744>. E-mail: [fiorinic@unicamp.br](mailto:fiorinic@unicamp.br).

## CREDIT TAXONOMY

Paulo Roberto Machado de Paula			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<b>Carlos Fernando Fiorini</b>			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

## **DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA**

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.