

# 'A MENINA EXAUSTA' DE CLÁUDIO SANTORO: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL, ESTÉTICA E IDEOLÓGICA <sup>1</sup>

Taís Helena Palhares  
tais.helena@terra.com.br

**Resumo:** A obra Nº XII do poema 'A menina exausta' para canto e piano composta por Cláudio Santoro em 1946 é analisada neste trabalho sob os aspectos estruturais, estéticos e ideológicos. É uma peça concisa, sem seções contrastantes, composta dentro da técnica dodecafônica, com a utilização de duas séries, e sua estrutura está relacionada com a estrutura do poema, evidenciando uma relação bastante forte entre texto e música. A obra foi considerada como *representativa*, com grau baixo de indeterminação, de acordo com a proposta discutida por Pareyson (1997), além de representar uma postura utópica, visando uma mudança social, e alguns dos princípios defendidos pelo grupo Música Viva.

**Palavras-chave:** Análise musical; Música brasileira; Música dodecafônica.

---

## *A Menina Exausta* by Cláudio Santoro: a structural, aesthetic and ideological analysis

**Abstract:** The Nº XII piece of the poem 'A menina exausta' for piano and singing composed by Cláudio Santoro in 1946 was examined in this work from structural, aesthetic and ideological aspects. It can be considered as a concise piece, without contrasting sections, composed in a dodecaphonic technique, using two series, its structure is closely related to the poem's structure, indicating a strong link between text and music. This work was considered as *representative*, with a low degree of indetermination, according to Pareyson (1997) proposition, also representing an utopian standpoint, aiming at social changes, and sharing some other general principles with the Música Viva group.

**Keywords:** Musical analysis; Brazilian music; Dodecaphonic music.

---

A canção nº XII da coleção *A menina exausta* para canto e piano do compositor Cláudio Santoro e poema de Oneyda Alvarenga (1911-1984)<sup>2</sup>, foi composta em 1946, quando o compositor estava bastante envolvido com os ideais do movimento Música Viva<sup>2</sup>. A parte vocal compreende a extensão da voz feminina média e se caracteriza pelo uso constante de figuração de notas repetidas, acarretando conseqüentemente certo tom monótono. Em contraste, a parte do piano possui um caráter pontilhista com a utilização de contraponto e saltos, criando uma atmosfera etérea.

É uma peça concisa, possui vinte e seis compassos e é estruturada dentro da técnica dodecafônica. A obra não possui seção contrastante, as divisões **às quais** está submetida estão relacionadas com a construção e

tratamento do poema, estabelecendo momentos de aglutinação<sup>4</sup> e rarefação<sup>5</sup>. Isto não significa que a música, neste caso, seja submissa ao poema, mas sim que o compositor procurou um grande entrosamento entre as idéias contidas no poema com os gestos musicais e a idéia musical, procurando o máximo de *clareza* nos termos utilizados por Webern (1984). Webern faz uma analogia entre uma idéia musical e a linguagem verbal no sentido de que ambas visam à comunicação e para que a comunicação se dê de uma forma precisa a *apreensibilidade* faz-se extremamente necessária, em suas palavras seria “apreensível é aquilo que compreendo de maneira global, cujos contornos posso distinguir” (Webern, 1984, p. 42). Webern ainda fala sobre *diferenciação e coerência*, às quais se fará referência um pouco mais adiante.

Pode-se dividir a obra em quatro seções demarcadas pelos versos do poema. Na verdade o poema, em sua forma estrutural, é dividido em quatro partes, apesar de ser constituído por cinco versos<sup>6</sup>. A primeira seção (compassos 1-7) inicia-se com um momento de rarefação constituído por uma pequena introdução feita somente pelo piano, caracterizada por uma movimentação pontilhista, ou seja, grandes saltos, prenunciando o clima etéreo da obra. Durante este primeiro gesto, o pedal é sustentado durante a pausa até a entrada da voz, num recurso tímbrico que reforça a atmosfera etérea desde o início. É importante ressaltar que a seqüência de notas deste primeiro gesto é repetida no compasso 4, reordenada de maneira cruzada, porém sem a utilização do pedal (veja Figura 1). Este gesto musical pontilhista irá prevalecer no decorrer de toda a peça na parte do piano, reaparecendo com pequenas variantes adaptado às intenções do compositor.

The image shows a musical score for the piece "A menina exausta" by Cláudio Santoro, specifically measures 1 through 4. The score is written for Voice (Voz) and Piano. The piano part is characterized by a dotted rhythm, which is highlighted by a box around measures 1 and 4, indicating its repetition in a crossed order. The dynamic marking *mf* is present in measure 1. The voice part has rests in measures 1 and 2, followed by notes in measures 3 and 4. The piano part has a box around measures 1 and 4, indicating the repetition of the dotted rhythm.

Figura 1: “A menina exausta” de Cláudio Santoro, compassos 1-4: movimentação pontilhista e sua repetição em cruzamento.

Na primeira seção observa-se que para pontuar a finalização da primeira frase na parte vocal, o compositor utiliza um gesto musical na parte do piano que consiste em um arpejo em forma de arco, que desempenha uma função de colorir o texto de forma dramática, representando o caráter inquietante do mesmo<sup>7</sup>, e funcionando como conclusão para esta primeira idéia apresentada (veja Figura 2).

The image shows a musical score for two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The vocal staff has a single note on a whole rest. The piano staff has two staves (treble and bass clef) with a complex arpeggiated figure. A slur is drawn over the piano part, indicating a 'gesto de aglutinação'. The score includes dynamic markings: 'p' (piano) and 'poco affret' (poco accelerando). A 'rit.' (ritardando) marking is present at the end of the phrase.

Figura 2: “A menina exausta” de Cláudio Santoro, compassos 6-7: gesto de aglutinação.

Detecta-se nestes dois compassos (6 e 7) a introdução de um outro elemento que desempenhará igual importância dentro do discurso musical, ao lado do gesto de rarefação, qual seja, o gesto de aglutinação. A partir destes dois gestos pode-se identificar o que Webern chamou de *diferenciação*, ou seja, quando outras idéias apreensíveis distintas são detectadas em seu grau de importância, as quais irão contribuir para dar *coerência* na obra. De acordo com Webern, os elementos musicais podem ser caracterizados como principais ou secundários, e desempenham uma função importante e essencial no bom entendimento da música, por isso é necessário que haja uma coerência na apresentação destes elementos. Entende-se que os gestos de rarefação e os de aglutinação são elementos principais a partir dos quais serão determinados tanto o clima em partes da peça (etéreo ou dramático) quanto o aspecto estrutural (desenvolvimentos de idéias e finalização de trechos).

A segunda seção (compassos 8-12) se caracteriza pela presença de uma frase na parte vocal com a utilização de notas de duração mais curta. A atmosfera etérea e pontilhista é mantida pelo piano, pela utilização de apogiaturas e saltos que caracterizam o momento de rarefação. Observa-se também nesta seção, o uso de diálogo entre canto

e piano onde a parte do instrumento apresenta uma imitação motívica baseada nos desenhos melódicos feitos anteriormente pela voz (veja Figura 3).

Figura 3: “A menina exausta” de Cláudio Santoro, compassos 10 a 12: diálogo entre canto e piano.

Pode-se observar que este desenho obtido através da aglutinação já aparece nos compassos 6 e 7 no gesto musical inquietante apresentado na parte do piano (veja Figura 2). Aqui, nos compassos 10-12, sua função é a mesma desempenhada anteriormente, qual seja a de finalizar uma seção. **Neste** caso, a função é reforçada pelo uso simultâneo em timbres diferentes, a voz e o piano, utilizando o recurso de produzir um efeito de eco.

A terceira seção (compassos 13-20) tem início com um gesto de rarefação, contrastando com a finalização da seção anterior, realizado somente pelo piano com o intuito de retornar ao clima etéreo do início, uma vez que o último acontecimento foi de inquietação. Este clima etéreo é reforçado, novamente, pela utilização do pedal, o qual sustenta as últimas notas executadas pelo piano durante a pausa e entrada da voz, como no início da obra. Dois versos do poema são trabalhados nesta seção de maneira interligada e complementar.

A finalização desta seção é feita pelo piano de um modo bastante interessante, mesclando os elementos que constituem os gestos de rarefação e de aglutinação (veja Figura 4). A série dodecafônica é aglutinada em termos rítmicos, característica do gesto inquietante, mas os intervalos largos caracterizam a rarefação do gesto etéreo do início.

Figura 4: “A menina exausta” de Cláudio Santoro, compassos 19 e 20: mescla dos gestos de rarefação e de aglutinação.

Esta finalização, apesar de possuir os elementos que caracterizam a conclusão de uma seção e transmitir a idéia de finalização, não deixa de exprimir o clima etéreo característico de um início de seção.

A quarta seção (compassos 21-26) é caracterizada por um processo de rarefação constituído por figurações de duração mais longas, tanto pela voz como pelo instrumento. No início desta seção a parte do piano tem um caráter mais homofônico (dois primeiros compassos); depois, nos compassos 23-25, a seção se torna mais contrapontística, chegando até ao uso de um cânone pelas duas vozes na parte do piano, que vem reforçar a função de Coda dos últimos três compassos. Este procedimento, bem como o utilizado no final da peça – o qual se caracteriza pelo retorno ao seu próprio início, onde a voz sustenta a nota ré (mesma nota emitida pela voz no início da peça) e o piano executa a seqüência de notas da pequena introdução, porém na forma retrógrada – contribuem para conferir uma maior unidade à obra através do princípio da coerência exposto anteriormente.

Conforme já foi citado, esta obra é construída dentro da técnica dodecafônica. Sua estruturação conta com a utilização de duas séries (veja Figuras 5 e 6). A série 1 é apresentada nos compassos 1 a 6, de maneira melódica onde os doze sons são distribuídos tendo o seu início na parte do piano (sons 1 a 4) e o restante na parte vocal (sons 5 a 12). Esta série ainda é apresentada de maneira incompleta na parte do piano nos compassos 4 a 6; em sua forma invertida e distribuída harmonicamente nos compassos 15 a 17 nas partes do piano e vocal; e retrógrada na parte do piano nos

compassos 21 a 22. A forma retrógrada também se faz observar na parte do piano do compasso 23 ao primeiro tempo do 24, ocupando-se de dois sons presentes na parte vocal (la *b* e mi *b*), e incompleta a partir dos dois últimos tempos do compasso 25 ao final do compasso 26 nas partes do piano e vocal. A série 2 é apresentada na parte do piano a partir do segundo tempo do compasso 6 ao compasso 7 e distribuída melodicamente, reapresentada harmonicamente nos compassos 8 a 9 compreendendo as partes do piano e vocal. Logo em seguida, do compasso 10 ao primeiro tempo do 11, a **série 2** é apresentada de maneira incompleta na parte vocal. Esta segunda série ainda é transposta para mi *b*: de maneira incompleta a partir do final do primeiro tempo do compasso 11 ao compasso 12 na parte do piano e distribuída melodicamente; **É organizada** harmonicamente do compasso 18 ao segundo tempo do 19 na parte do piano; de maneira incompleta e distribuída harmonicamente na parte do piano a partir do terceiro tempo do compasso 19 até o 20, em sua forma retrógrada e de maneira incompleta na parte vocal do compasso 21 ao primeiro tempo do 25. Algumas vezes estas séries ainda são apresentadas de maneira livre ou fragmentadas, caracterizando um tratamento não ortodoxo das mesmas.

The image displays two musical series on a single staff. The first series consists of 12 measures of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6. The second series is a similar sequence: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6. The second series is annotated with harmonic boxes: 'Lá maior' (measures 3-5), 'Sol dom.' (measures 6-8), 'Lá b maior' (measures 9-11), and 'Dó menor 7' (measures 10-12).

Na segunda série pode-se observar claramente conotações tonais pela formação de acordes como La Maior (sons 3, 4 e 5) e La *b* Maior (sons 9, 10 e 11), além de notas pertencentes ao acorde de Sol dominante (sons

6, 7 e 8) e Do Menor (sons 10, 11 e 12), ambos com sétima. Na verdade, estes acordes aparecem somente na organização da série, sendo que em nenhum momento da obra observa-se a presença de referências tonais. Ao que parece, apesar das conotações tonais da série 2, Santoro evitou que estas fossem perceptíveis na obra.

### **Relação entre texto e música:**

No poema observa-se uma dualidade retratada pela realidade e imaginação, ou seja, alguém que gostaria de ser outra coisa que não fosse ela mesma, alguém que está vivo, mas gostaria de estar morrendo, vida e morte colocadas lado a lado, e resolvidas na transcendência.

Na estruturação da música também se observa uma dualidade através da utilização de duas séries dodecafônicas onde a primeira é mais dissonante com uma predominância de segundas; já a segunda série é mais consonante com o predomínio de quartas justas e terças e algumas conotações tonais nos subconjuntos. A divisão da música em quatro partes e os procedimentos de rarefação e aglutinação reforçam esta dualidade.

Observa-se que a prosódia utilizada por Santoro é bem próxima à da fala. As acentuações naturais da palavra coincidem com as acentuações do compasso permitindo compreensões bastante claras do poema, evitando-se assim, ambigüidades. Mais uma vez, a idéia de clareza de Webern pode ser observada.

Apesar de apresentar cinco versos, pode-se dividir o poema em quatro partes, sendo que a primeira exprime o desejo de fuga da realidade:

*“Eu agora não queria ser eu”*

Logo em seguida, expõe três alternativas para consolidação do desejo, através da imaginação, de maneira que fique clara a oposição entre vida e morte. Pode-se dividir as alternativas em duas partes utilizando o critério de aproximação de acontecimentos similares. Desta forma, a segunda parte do poema se constitui de um verso, e conseqüentemente da exposição de uma alternativa:

*“Queria ser uma flor que estivesse desfolhando”,*

A terceira parte do poema é constituída pela exposição de duas alternativas que, de certa forma, se aproximam no que diz respeito à execução da idéia, ao ritmo dos versos (número de sílabas) e à sonoridade fonética inicial (um).

*“Um som que fosse se extinguindo,  
Um perfume se perdendo no ar...”*

A autora conclui o poema explicitando o desejo por um tipo específico de morte, qual seja, uma morte tranqüila, quase um desaparecimento, quando diz:

*“Qualquer coisa que estivesse morrendo de mansinho...”*

É interessante observar como o compositor utiliza as séries dodecafônicas nestes cinco versos do poema. No primeiro verso, a segunda série é utilizada somente para a finalização, transmitindo um caráter mais dramático e conclusivo, principalmente por ser mais consonante que a primeira e possuir intervalos de quarta e terça os quais, de certa forma, já conduzem o ouvido acostumado ao sistema tonal para uma conclusão. Ao mesmo tempo, o poema conclui uma idéia bastante objetiva que é o desejo de transcendência.

No segundo verso, a frase *“Queria ser uma flor”* é apresentado com a segunda série em sua forma rígida e, logo depois, a frase *“que estivesse desfolhando”* é trabalhada com a mesma série anterior, porém a série aparece incompleta, como que faltando um pedaço. A flor está se desfolhando, isto é, já não é completa mais, está faltando um pedaço.

As duas alternativas seguintes são apresentadas da seguinte forma: a primeira série aparece inteira, apresentando a primeira alternativa e início da segunda, e logo depois aparecem os “resquícios”<sup>8</sup> desta mesma série, apresentando o final da segunda alternativa. Interpreta-se a utilização desses resquícios da série como se estivesse simbolizando algo que está morrendo, se extinguindo.

A quarta parte da música caracteriza-se pelo uso das séries em suas formas retrógradas na apresentação do quinto verso do poema, *“Qualquer coisa que estivesse morrendo de mansinho”*. A voz não executa a série inteira, pelo contrário, apresenta as mesmas notas expostas pelo piano no final do compasso 19 e compasso 20, porém em sua forma retrógrada,

enquanto o piano trabalha com a primeira série e resquícios da segunda série em suas formas retrógradas. Esta parte é finalizada com a primeira série trabalhada da mesma maneira que no início, porém em sua forma retrógrada. O tratamento das séries em suas formas retrógradas relaciona-se perfeitamente com o retorno à objetividade proposta no poema, ou seja, unindo-se os versos 1 e 5 do poema tem-se a idéia central de desejo pela morte. De certa forma, o verso 5 do poema completa a idéia do verso 1, o que justifica um retorno ao material sonoro do início.

Observa-se que, enquanto a voz exprime o desejo e as alternativas para a realização do desejo, a parte do piano exprime uma atmosfera vaga, caracterizada pelo uso gestual pontilhístico, sempre pontuando as finalizações da parte vocal como se reiterasse as idéias apresentadas. Além disso, existe um perfeito entrosamento entre o desejo de transcendência exposto no poema e a atmosfera etérea executada pelo piano.

No segundo verso, o complemento da primeira alternativa “existencial”: “*que estivesse desfolhando*”, é expressa somente pela voz, dando-se a impressão, pelo silêncio do piano, de algo que está sendo desmanchado, despedaçado, ou seja, a resposta do piano é “desfolhante”, reforçando a idéia do texto. Além disso, a frase é cantada em movimento descendente, um procedimento tímbrico, devido à natureza da produção sonora vocal, de perda de brilho, isto é, a frase vai tornando-se “escura”.

O terceiro verso, a alternativa “existencial” “*um som que fosse se extinguindo*”, é executado somente por um som pela voz, a nota fá, e também um som pelo piano, a nota lá, em um decrescendo bem acentuado, reforçando a idéia da extinção sonora literal. O quarto verso, alternativa “existencial” “*um perfume se perdendo no ar*”, é caracterizado pela utilização de segundas menores descendentes logo após um salto de quarta justa, e com uma fermata na última nota, num gesto que dá a impressão de que algo está se perdendo no alto, talvez até, levado pelo vento. A movimentação ascendente é reforçada por um momento de rarefação na parte do piano.

No quinto verso, observa-se que a nota mais grave do piano antecede a palavra “morrendo” do poema, dando-se a impressão de uma visão escura e sombria da morte, reforçada pela utilização da voz no seu registro grave.

É importante ressaltar a coerência, presente na obra, das relações estabelecidas entre as idéias musicais e as idéias tratadas no poema.

Santoro demonstra aqui habilidade em uma das características apreciadas pelos dodecafônicos que diz que “quando existem relações e coerência em todos os níveis, a apreensibilidade está garantida” (Webern, 1984, p. 43).

### **Análise Estética e Ideológica:**

Pareyson (1997) considera três tipos de arte, quais sejam, as representativas, as *expressivas* e as *abstratas*. Estas obras se diferem entre si de acordo com o modo como cada uma delas trata os elementos *assunto*, *tema* e *conteúdo*. Nas representativas aparecem os três elementos; nas expressivas, assunto e tema se confundem; e nas abstratas, faltam o assunto e o tema.

O *assunto* é o argumento tratado: um objeto real ou possível de representar ou descrever, um fato histórico ou imaginário para narrar, uma idéia a ser tratada e sistematizada, e assim por diante. O *tema* é o motivo inspirador: o particular sentimento cantado pelo artista, ou o seu modo de ver ou de sentir um determinado argumento ou um complexo de determinadas idéias, emoções, aspirações. O *conteúdo* é, como vimos, a inteira espiritualidade do artista **toda feita modo de formar**, isto é, significado espiritual do aspecto sensível da obra, o próprio estilo como humanidade. (Pareyson, 1997, p. 69-70)

Considera-se esta obra de Santoro de natureza representativa por apresentar os três elementos. O assunto tratado é a poesia em sua nova forma, ou seja, a forma sonora; o compositor se mantém fiel à poesia, e sua maneira de trabalhá-la faz com que ela adquira nova forma através de um mundo imaginário. O tema pode ser detectado pela maneira com que o compositor exprimiu a poesia, todo o seu sentimento em relação ao assunto proposto, ou seja, a transcendência no ato da morte. O conteúdo, o qual não falta em nenhuma obra de arte, é a espiritualidade do compositor, e será tratado com mais detalhes no decorrer desta análise.

A forma da obra, segundo Pareyson (1997), é inseparável do conteúdo, sendo este último a espiritualidade do artista. A obra de Santoro, enquanto matéria formada, é constituída por uma única seção com quatro divisões sem grandes contrastes, conduzindo a uma interpretação da maneira pela qual o compositor compreendeu o poema de Oneyda Alvarenga, mesmo porque as divisões da música coincidem

com as divisões do poema inferidas pelas idéias ou imagens tratadas por cada verso. De acordo com esta interpretação, vida e morte são vistas com o mesmo grau de importância, como sendo iguais, e o que difere uma da outra é a transcendência, aqui caracterizada pelo clima etéreo transmitido pelo piano com seus saltos e pausas. Pode-se ir um pouco mais além e dizer que a utilização de duas séries com características distintas e mesmo grau de importância dentro da composição, representa a dualidade vida/morte, bem como a utilização de dois tipos de timbre básicos, a voz e o piano. Vê-se aqui que o que aconteceu é que o compositor, fazendo a sua interpretação do poema enquanto obra de arte, construiu uma outra obra de arte utilizando-se da primeira. De qualquer maneira, a forma aqui é vista como autônoma, correspondendo ao conteúdo nela representado, indo ao encontro da proposta do grupo Música Viva, exposta no Manifesto 1946. Neste manifesto, o grupo se declara a favor da forma autônoma que se corresponde diretamente com o conteúdo representado.

Apesar das características das duas séries serem diferentes e detectar-se uma conotação tonal na segunda série, não se observam, no decorrer da obra, referências ao sistema tonal no qual é possível prever os acontecimentos, pelo contrário, o resultado se torna ambíguo.

A esta altura, os resultados são ambíguos: a uma seqüência de notas pode suceder qualquer outra, que a sensibilidade não pode prever mas somente, quando muito – se for educada – aceitar no momento em que lhe é comunicada (...). (Eco, 1991, p. 165)

De acordo com Pareyson (1997) existe uma abertura na obra de arte, acarretando numa multiplicidade de interpretações, tantas quantas forem as pessoas que dela se aproximarem, ou ainda, quantas vezes uma pessoa dela se aproximar; a obra, quando executada<sup>9</sup>, dá origem à várias interpretações. No caso desta obra de Santoro, onde o compositor escreve exatamente o efeito sonoro a ser adquirido no que diz respeito à altura das notas, intensidade e efeitos tímbricos no piano, o grau de indeterminação é baixo<sup>10</sup> e se concentra no fato de que cada intérprete fará a *sua* leitura da obra, levando-se em consideração a sua realidade concreta. É certo que a unicidade da obra será mantida, mas “a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível” (Pareyson, 1997, p. 229) de acordo com quem a consome.

É bastante interessante que o poema escolhido, de caráter existencial, possui uma linguagem universal, sem referências nacionalistas. Da mesma forma, a técnica utilizada, a dodecafônica se constitui também em uma escrita universal, inteligível a todos, sem referências nacionais, contemplando um dos objetivos do grupo Música Viva que era o de compor música universal, sem as limitações impostas pelo nacionalismo.

A música serial prevê uma contínua ruptura com regras estabelecidas pelo costume, pelo facto de a série permitir a constituição entre as notas de relações regidas por regras válidas apenas no âmbito da própria série. A dodecafonía, no fundo, não é mais do que um modo de estabelecer uma relação, que já não é tonal, entre doze notas. (Eco, 1972, p. 170)

É conveniente lembrar que, na época de composição desta obra, em 1946, o grupo Música Viva se encontrava em seu terceiro momento, caracterizado por Kater (2001) como o de firmação da postura ideológica, fundamentada na luta pela mudança social através da constante busca pelo novo. Tanto o poema escolhido, com seu tema centrado na dualidade vida/morte, e a técnica musical empregada (técnica dodecafônica utilizando duas séries), quanto todas as dualidades trabalhadas na música e presentes no poema, são resolvidas na dialética, ou seja, todos os opostos dão origem a um novo elemento, sem acarretar, com isto, a supressão dos mesmos. Pode-se estender este conceito para o momento político pelo qual o Brasil estava passando; era o período de redemocratização do país onde se estava estruturando uma nova forma de governo, assim, estas dualidades podem retratar o desejo por uma dialética social, que não irá abolir dois estados extremos e contrários, a ditadura e a democracia, mas sim que dará lugar a um novo momento na construção de uma sociedade socialista. Como se sabe, a posição política de Santoro tende para o comunismo, sendo o socialismo a transição entre capitalismo e comunismo. E mesmo a utilização do poema retratando uma mudança radical no que diz respeito a um estado de espírito pode ser relacionada com o princípio de utilidade, visando conscientizar o povo para uma mudança social posterior.

Por outro lado, a maneira como o compositor concebeu a música, reflete a união entre o aspecto intelectual e o emocional, ou seja, a compreensão do poema, o sentimento que ele transmite, e a integração do mesmo com a música, e a técnica musical empregada, leva-se à identificação

da visão da música como forma de conhecimento e de expressão de sentimento tão defendida pelo grupo. Aqui, conhecimento e expressão de sentimento se relacionam de uma maneira dialética.

Outro objetivo do grupo que aparece de uma maneira bastante clara nesta obra é a questão de desenvolver o lado social e educacional através da prática de conjunto. O grupo estava preocupado em contribuir para o desenvolvimento coletivo, para se cultivar a harmonia dentro da sociedade; e nada mais **propício** que obras que exijam a atuação de mais de um músico. E a atuação dos músicos nesta obra exige formação dos mesmos, uma vez que o compositor escreve, minuciosamente, os efeitos sonoros a serem executados contemplando uma preocupação do grupo com a importância da formação musical e o combate ao amadorismo.

A técnica utilizada obedece aos princípios seriais, porém não de uma maneira ortodoxa, como foi visto anteriormente, mas sim, servindo de elemento estruturador. Acredita-se que aqui a técnica dodecafônica é utilizada como se representasse o início de um novo ciclo cultural, mais participativo e humanitário, uma vez que o objetivo é fazer com que o público brasileiro tenha a oportunidade de fruir e compreender a música contemporânea. **E** apesar do compositor recorrer a uma formação camerística tão comum como é o caso de voz e piano, a música em si nada lembra os jargões da música de massa, criticados pelo grupo no Manifesto 1944. Desta forma considera-se a obra como representativa de uma postura utópica, fundamentada na crença do advento de um mundo novo. Por outro lado, **levando-se** em consideração o pensamento de Morin (1991) segundo o qual as obras inovadoras só serão compreendidas no futuro, pode-se compartilhar da crença do grupo no que diz respeito à compreensão deste tipo de música. Entretanto, ela não seria mais renovadora nem contemporânea, mas sim obra do passado<sup>11</sup>.

## Notas:

- <sup>1</sup> Este artigo é oriundo de uma parte da dissertação de Mestrado “Música Viva e Música Nova: um estudo comparativo de duas tendências de vanguarda através da análise de uma obra de Cláudio Santoro e uma obra de Gilberto Mendes”, defendida em 2002 no curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.
- <sup>2</sup> Trata-se de um dos poemas do livro de poesias intitulado *A menina boba*, obra em que a autora estréia na literatura em 1938.

- 3 O Grupo Música Viva surgiu no Brasil no final da década de 1930 e início da década de 1940 através da iniciativa de Hans-Joaquim Koellreutter, e assumiu uma postura musical vanguardista até então, utilizando-se, prioritariamente da técnica dodecafônica.
- 4 Entende-se por aglutinação o gesto musical formado por um grupo de sons perceptíveis somente em seu conjunto.
- 5 Entende-se por rarefação o gesto musical formado por um grupo de sons perceptíveis individualmente.
- 6 O poema e a divisão do mesmo em partes será tratado no próximo item.
- 7 Primeiro verso do poema: *Eu agora não queria ser eu*
- 8 Aqui, o termo “resquícios” é designado a fragmentos da série, através dos quais seja permitido identificar a série de origem.
- 9 Entende-se por “execução” o mesmo conceito proposto por Pareyson (1997) no livro *Os problemas da estética*. Segundo este autor a obra se identifica com a execução, sendo esta o seu único modo de viver.
- 10 O efeito sonoro é bem definido pelo compositor, ou seja, sua notação é bem precisa com indicação de alturas, durações, intensidades e articulações bem minuciosas.
- 11 Não se pode esquecer que esta obra pode ser considerada como inovadora somente dentro do contexto brasileiro da época, uma vez que outras experiências mais inovadoras estavam sendo cogitadas na Europa, as quais questionavam todos os parâmetros do som, e não só a altura, como propõe a técnica dodecafônica.

## Referências Bibliográficas

DEMO, Pedro. *Sociologia: uma introdução crítica*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1987.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

KATER, Carlos. O programa radiofônico Música Viva. In: *Cadernos de Estudo: Educação Musical 4/5*. São Paulo: Atravez, 1994.

\_\_\_\_\_. *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez, 2001.

MENDES, S.N. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999. p. 112.

MORIN, E. *Cultura de Massas no Século XX*. O espírito do tempo – 2. (Trad. Agenor Soares Santos) 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Método IV. As idéias. A sua natureza, vida, habitat e organização.* Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

MOTA, C.G. *Ideologia da Cultura Brasileira.* Pontos de partida para uma revisão histórica. 8. ed. São Paulo: Ática, 1994.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética.* Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SANTORO, Cláudio. *Nº XII do Poema A Menina Exausta* (partitura) canto e piano. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores.

SODRÉ, N.W. *Síntese de História da Cultura Brasileira.* 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

VELHO, Gilberto. *Vanguarda e Desvio. Arte e Sociedade.* Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 27-38.

---

**Taís Helena Palhares** – Professora assistente do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, Mestre em Música pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, especialista em Música e Indústria Cultural pela Universidade Federal de Uberlândia. Em 1997, concluiu o Curso de Aperfeiçoamento em Música Brasileira pela UFMT.

---