

Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas

Semitha Heloisa Matos Cevallos
Escola do Teatro Bolshoi no Brasil
spianista@hotmail.com

Resumo: Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e posteriormente sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica do primeiro período da obra de Krzysztof Penderecki, e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski. Estes estilos oriundos da vanguarda polonesa estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas*.

Palavras-chave: Claudio Santoro, Música Contemporânea Brasileira, Krzysztof Penderecki, Música Contemporânea Polonesa, sonorismo.

Claudio Santoro and Poland: An Aesthetic Approach

Abstract: There are many writings about the presence of the Brazilian composer, Claudio Santoro in Russia, Germany and France. However, little research has been done about the time he spent in Poland, in 1955, and also about the use of a musical language very close to the Sonorism, a feature of Krzysztof Penderecki's early output, and the Controlled Aleatoricism present on Witold Lutosławski's compositions. These Polish avant-garde styles can be seen in many Brazilian pieces from the late 1960s, including Santoro's works such as *Interações Assintóticas*.

Keywords: Claudio Santoro, Brazilian Contemporary Music, Krzysztof Penderecki, Polish Contemporary Music, Sonorism.

Introdução

Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1989) na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e posteriormente sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica da primeira fase da obra de Krzysztof Penderecki (1933), e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski (1913-1994). Estes estilos, oriundos da vanguarda polonesa, estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas* (1969) que será comentada neste artigo.

Consequências da posição política de Santoro

“Em 1944 Claudio filiou-se ao partido comunista”¹ (SANTORO, 2002, p. 51). Devido a este fato e a suas posições políticas, Santoro viu-se frente a diversas situações difíceis ao longo de sua trajetória musical, tendo inúmeras portas fechadas em oportunidades de estudo e trabalho. O primeiro de muitos destes episódios foi a recusa por parte do governo norte-americano em conceder o visto de entrada nos Estados Unidos ao compositor quando ele recebeu bolsa da Guggenheim Foundation para estudar composição (sítio CLAUDIO SANTORO, 2019).

Um ano depois deste incidente, Santoro recebeu outra bolsa, desta vez do governo francês, oferecendo a possibilidade de realizar seus estudos em composição com Nadia Boulanger (1887-1979). O compositor chegou a Paris em outubro de 1947, período intenso para Santoro, pois além dos estudos com Boulanger, e por indicação desta, iniciou classes de regência no Conservatório com Eugène Binot. Ainda frequentou um curso especial de cinema na Sorbonne e recebeu o Prêmio Lili Boulanger (sítio CLAUDIO SANTORO, 2019).

O compositor brasileiro estava em Paris no início de 1948 enquanto na Rússia ocorriam fatos históricos que iriam definir os caminhos da composição musical na União Soviética, assim como em países satélites, fatos que posteriormente influenciariam sua produção. No dia 10 de janeiro, Andrey Zhdanov² (1896-1948) realizou uma conferência sobre música na sede do Comitê Central do Partido Comunista em Moscou, com o pretexto de discutir a ópera *A grande amizade* de Vano Muradeli (1908-1970). Zhdanov abriu a conferência comentando o fracasso da obra, sob vários pontos de vista: orquestral, melódico, erros históricos no enredo. Comparou também sua análise com a que foi feita

¹ O livro *Resgatando memórias de Cláudio Santoro* de Maria Carlota Santoro, primeira esposa do compositor, será utilizado como fonte de muitas informações biográficas deste texto. O livro não apresenta o rigor de um texto baseado em pesquisas, contudo apresenta informações relevantes para compor a trajetória do compositor pela Polônia no ano de 1955, além dos relatos de entrevistas com figuras importantes da cena musical do Leste Europeu.

² Andrey Zhdanov foi um dos principais teóricos do realismo socialista. Ao lado de Stálin era um dos políticos mais poderosos do mundo comunista em pleno crescimento. Zhdanov foi um dos principais responsáveis pela paranoia política internacional antiocidental do pós-guerra. Era também chefe do Escritório de Informação Comunista (Cominform), a agência central de coordenação dos partidos comunistas no exterior (CEVALLOS, 2018, p.15).

sobre a ópera *Lady Macbeth* de Shostakovich, doze anos antes, pelo jornal do partido, o *Pravda*.

O que se seguiu foram três dias de denúncias [...] em que vinte e sete figuras da música participaram em um ritual de denúncias e contrição. O principal alvo dessa conferência era o chamado *Big Four* da música soviética: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (um prolífico compositor de sinfonias) e Aram Ilyich Khachaturian... (TARUSKIN, 2005, p. 9).

O objetivo era colocar rédeas à individualidade e controlar a música de inspiração ocidental (porque esta valorizaria a experimentação e a abstração). O musicólogo Adrian Thomas comenta quais eram as diretrizes para a música traçadas pela teoria do realismo socialista:

O objetivo era música para as massas – ‘realismo socialista’ – e o fim da abstração e da experimentação (inspiradas pelo Ocidente), que eram chamadas de ‘formalismo’. A definição stalinista de arte – ‘social no conteúdo e nacional na forma’ – transformou-se em um lema, especialmente em todo o bloco do Leste (THOMAS, 2005, p. 42).

Exatamente um mês após a conferência, no dia 10 de fevereiro de 1948, o Partido Comunista publicou a “Resolução sobre Música”, documento que decretava como deveria ser a música na União Soviética.

Esta Resolução decretava que os compositores soviéticos, de ali em diante, deveriam favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem o ouvinte leigo; fazer uso livre do folclore; e seguir o estilo dos grandes compositores russos do século XIX (TARUSKIN, 2005, p. 11).

O que ocorria em Moscou era rapidamente disseminado pelos países pertencentes ao bloco soviético e o mesmo ocorreu com estas “novas regras”. De 20 a 29 de maio do mesmo ano ocorreu em Praga o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, evento no qual a resolução sobre música foi imposta à risca e com termos ainda mais estritos.

“A jornalista Zora Braga comunicou a Santoro da ocorrência de um congresso que aconteceria na Tchecoslováquia organizado pelo sindicato dos compositores de Praga” (HARTMANN, 2010, p. 12). O compositor participou do evento com uma apresentação intitulada “Para onde vai a música - o problema do compositor contemporâneo de acordo com a sua posição social” (HARTMANN, 2010, p. 13). Sua fala se ateu às discussões estéticas que mantinha com H. J. Koellreuter (1915-2005) e que tinham ligação com aquele momento histórico. O apelo resumiu os ideais que o Partido Comunista de

Moscovo tinha para a produção artística, e colocava a classe musical daquela parte do mundo em uma situação delicada no que diz respeito à atuação do artista na sociedade, fazendo com que a música fosse um forte elemento de propaganda, condenando a influência ocidental e vendo as novas tendências da música como um período de crise. A resolução tratou também do comprometimento de cada participante do congresso na disseminação das ideias deste documento em seus países de origem e foi firmada por compositores, músicos e musicólogos de 14 países.

O documento oficial foi assinado pelo pianista Arnaldo Estrella (1908-1980), representando o Brasil, e foi publicado no país pela Revista *Música Viva*, em agosto de 1948. A representante da Polônia a assinar o documento foi a musicóloga Zofia Lissa (1908-1980), que Santoro conheceu no Congresso. O compositor viria a se encontrar novamente com essa importante figura da cena musical polonesa quando de sua visita à Polônia, sete anos depois.

Depois deste período na França e uma curta passagem pela Tchecoslováquia, Santoro retornou ao Brasil. Inspirado por suas experiências no Congresso, iniciou pesquisa sobre folclore brasileiro e música popular, fato que levou à mudança em seu estilo composicional. Estabeleceu-se durante dois anos em uma fazenda na Serra da Mantiqueira, vindo em 1950 para o Rio de Janeiro para assumir o cargo de spalla da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Os episódios envolvendo problemas políticos continuaram se repetindo, desta vez em relação ao trabalho. Desde 1951, Claudio Santoro atuava como diretor artístico na Rádio Clube e regia uma orquestra que havia criado com os colegas da Orquestra Sinfônica Brasileira. Dois anos depois, juntamente com figuras importantes da esquerda brasileira e intelectuais, foi convidado a assistir ao desfile de 1º de maio na Praça Vermelha em Moscou. Uma foto dos brasileiros no evento foi publicada no Jornal Tribuna da Imprensa, terminando o fato com a demissão do compositor da Rádio Clube.

Santoro seguiu para São Paulo, onde iniciou tratativas para assumir um posto significativo na Rádio Cultura. Contudo, mesmo com tudo acertado, o cargo lhe foi negado. Após estas situações desagradáveis, o Partido Comunista resolveu agir em favor do compositor organizando uma tournée, para que Santoro regesse as principais orquestras dos países do bloco socialista: Tchecoslováquia, Polônia, União Soviética,

Romênia e Hungria. O período em que esteve na Polônia será o foco da análise, neste artigo.

A visita de Claudio Santoro à Polônia

Após o final da 2ª Guerra, a Polônia manteve um bom contato com o Ocidente, mas não restavam dúvidas de que o país estava sob direta influência soviética. Graças à organização dos músicos durante o conflito, as instituições musicais foram rapidamente restauradas: a Rádio Polonesa, a Orquestra da Rádio e de várias cidades, a União dos Compositores Poloneses (ZKP), a Editora Musical Polonesa (PWM), e as escolas de música nas principais cidades do país.

Esse cenário criou uma boa atmosfera para o florescimento das artes. Havia financiamento para estudar no exterior e Paris era o destino mais comum para os músicos poloneses, mas a grande maioria ficou no país, tirando proveito das oportunidades existentes.

Contudo, houve o início de um discurso já pregando a ideologia do realismo socialista. O meio pelo qual os músicos, e também o governo, se expressavam era o periódico *Ruch Muzyczny* (Movimento Musical). Sua primeira edição (1945) trouxe uma mensagem clara do compositor Witold Rudziński (1913-2004):

A nova realidade do pós-guerra traz exigências para nós. As massas que foram privadas até agora de oportunidades na esfera cultural, vêm agora para compartilhá-la. O compositor polonês moderno vai ao encontro delas, as conhece e está disposto a sacrificar seus desejos pessoais em favor de coordenar seu trabalho com as necessidades vitais da cultura polonesa, que está agora se refazendo após tamanha devastação (THOMAS, 2005, p. 41).

Os artigos publicados em 1948 demonstram o calor das discussões. As duas primeiras edições desse ano incluíram extensos artigos sobre atonalismo livre e a técnica dos doze sons. No final do ano, três artigos exaltando as virtudes do realismo socialista em música foram publicados por importantes figuras da política e da música. Um dos artigos foi escrito por Tihon Khrennikov (1913-2007), Secretário da União dos Compositores Soviéticos; outro artigo publicado teve como autor o musicólogo Józef Chomiński (1906-1994); o último foi escrito pelo Ministro da Cultura da Polônia, Włodzimierz Sokorski (1908-1999). Os redatores resistiram bravamente apoiando as

novas técnicas composicionais e a liberdade de expressão, mas o periódico foi fechado em dezembro de 1949.

Este ano foi também o momento no qual ocorreu na Polônia a Conferência de Compositores e Críticos Musicais, nos moldes do que Zhdanov havia organizado em Moscou em janeiro de 1948 e, igualmente em Praga. O evento ocorreu em Łagów Lubulski, onde foram discutidos aspectos práticos do uso do realismo socialista em música. Adrian Thomas comenta:

Embora a conferência tenha sido assistida por menos da metade dos membros do ZKP (as ausências notáveis incluíram Bacewicz, Kisielewski e Panufnik), a maioria dos compositores importantes estava lá, mesmo que alguns, como Lutosławski, não tenham dito uma só palavra. A geração que havia estudado em Paris com Boulanger estava bem representada: Alfred Gradstein (1904-1954), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski e Woytowicz. Outros, incluindo Jan Ekier (1913), Palester, Szabelski, e Zbigniew Turski (1908-1979), enquanto compositores da nova geração, ainda em seus vinte anos, foram representados por Tadeusz Baird (1928-1981), Krenz e Serocki. Também em evidência estavam os musicólogos Chomiński e Zofia Lissa. Três concertos da nova música orquestral polonesa foram realizados pela Orquestra Filarmônica de Poznań sob a direção do jovem maestro Stanisław Wisłocki, bem como um recital de miniaturas para piano e canções, esta última acompanhado pelos compositores, Gradstein e Lutosławski (THOMAS, 2005, p. 43).

Os compositores foram “convidados” a utilizar o folclore, a canção para as massas, a cantata, a ópera. Contudo, eles continuaram a compor música não programática – música sinfônica, música de câmara, música para instrumentos solistas, formas e estilos do século XVIII, arranjos de música antiga polonesa – nos quais os dilemas criativos e estilísticos eram evitados.

Após uma estadia de aproximadamente um mês na Tchecoslováquia, Santoro chegou à Polônia no final de janeiro de 1955, dez anos depois do término da Segunda Guerra Mundial. Varsóvia havia sido completamente destruída com a guerra e ainda estava em fase de reconstrução, como lembra o compositor Edino Krieger que também esteve na capital polonesa naquele mesmo ano; “como a guerra havia acabado 10 anos antes, a cidade ainda estava muito destruída, ruínas por todos os lados. O povo polonês realmente fez um trabalho admirável de reconstrução” (KRIEGER, 2011).

Santoro escolheu para o programa do concerto com a Filarmônica de Varsóvia as obras *Bachianas n° 4* (Prelúdio e Coral, de 1941; Ária, de 1935; Dança, de 1930) de H. Villa-Lobos (1887-1959), *Dança Negra* (1946) e *Dança Brasileira* (1928) de Camargo

Guarnieri (1907-1993) e sua *Sinfonia n° 4* (1953/54) (SANTORO, 2002, p. 139). Logo após este concerto na capital polonesa, Santoro seguiu para mais um concerto, agora na cidade de Poznań. Ali o compositor repetiu o programa, exceto pela *Sinfonia n° 4*, executando outras obras de sua autoria: o *Ponteio* (1953) e a Abertura do balé *O café* (1953).

As obras escolhidas para a tournée, utilizavam o folclore e a música popular brasileira como inspiração e poderia parecer ao público do Leste que todos os compositores brasileiros presentes no programa, estavam alinhados com os ideais socialistas. Contudo, os brasileiros tinham outras fontes conceituais que serviam como embasamento teórico, como os escritos de Mário de Andrade (1893-1945), especialmente o *Ensaio sobre Música Brasileira* de 1928, escrito vinte anos antes da resolução assinada em Praga, durante o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948. Como comenta Cevallos:

Mário de Andrade teve pouca influência sobre Villa-Lobos, este já era um compositor estabelecido quando foi lançado o “Ensaio sobre a Música Brasileira”. Contudo, o autor exerceu muita influência sobre os jovens compositores em formação, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Este último absorveu as ideias sobre nacionalismo musical e as incorporou em suas obras. Além disso, Guarnieri criou ao redor de si uma escola nacionalista de composição, ensinando a fazer música segundo a cartilha de Mário de Andrade. Passaram por ele muitos dos importantes compositores brasileiros da segunda metade do séc. XX, como Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Aylton Escobar, Sérgio Vasconcellos, dentre outros (CEVALLOS, 2018, p. 47).

O que a plateia polonesa presente nesses concertos teve foi uma mostra de composições nacionalistas brasileiras de três correntes: “tem-se assim, na década de 1950, a configuração de dois tipos de nacionalismo: um de caráter estético, comandado por Guarnieri; outro político, liderado por Santoro” (SALLES, 2005, p. 149), além do nacionalismo modernista de H. Villa Lobos.

Após cumprir com este compromisso, Santoro voltou à Varsóvia onde foi convidado a permanecer na cidade para assistir à 5ª Edição do Concurso Chopin, como observador. Era prática comum entre os poloneses convidar pessoas influentes em seus países para atuar como observadores em eventos culturais. Cevallos comenta sobre esse costume em relação ao Festival Outono de Varsóvia:

A outra questão relacionada com isolamento cultural era o fato da música polonesa não ser conhecida mundialmente. Dentro dessa perspectiva, os membros do ZKP realizavam uma lista de convidados que eles chamavam

de “observadores”. Era uma lista de críticos musicais, jornalistas de cultura, musicólogos, teóricos, e compositores que tinham suas obras tocadas no festival, pessoas de influência internacional que poderiam, após o festival, continuar a auxiliar a promoção e divulgação da música polonesa no estrangeiro (CEVALLOS, 2018, p. 119).

Santoro havia obtido sucesso em seus concertos e a comunidade musical polonesa certamente viu em sua figura, um compositor que observaria o evento e posteriormente compartilharia as vivências da Polônia, no Brasil. No início do ano, quando chegou à Varsóvia, Santoro regeu a Filarmônica de Varsóvia, provavelmente em algum teatro, pois o prédio da orquestra, que havia sido destruído durante a guerra, ainda não havia sido inaugurado. Muitas construções haviam sido concluídas naquele ano: o Palácio de Cultura e Ciência em nome de Stálin e o Estádio comemorando o 10º aniversário do Manifesto de Julho³.

O prédio da Filarmônica Nacional foi inaugurado no dia 21 de fevereiro de 1955, com um concerto da Programação do II Festival de Música Polonesa (precursor do Festival Outono de Varsóvia) e no dia seguinte teve início o 5º Concurso Chopin. Santoro presenciou um momento histórico da vida musical polonesa, ou seja, o reestabelecimento dos equipamentos culturais da capital e um dos acontecimentos mais importantes do calendário cultural do Polônia. O evento é a competição de piano mais antiga do mundo e faz parte de um seleto grupo de concursos dedicados à obra de um único compositor. Com o advento da 2ª Guerra Mundial, o concurso foi suspenso, mas voltou a ocorrer nos anos pós-guerra, momento de reconstrução da vida cultural e do sentimento nacional polonês.

Claudio Santoro não era o único brasileiro presente no Concurso. Entre os 74 participantes, vindos de 25 países, estava a pianista Ellyanna Caldas Silveira (1936) natural de Recife, além de Magdalena Tagliaferro (1893-1986), presença constante no evento, tendo participado ininterruptamente, como membro do júri desde a 2ª edição do Concurso em 1932, até a 7ª edição em 1965. Quando Santoro esteve presente no evento, em 1955, ela era vice-presidente do júri, ao lado de figuras importantes como Jerzy Żurawlew (1886-1980) – fundador do Concurso Chopin –, o compositor Witold Lutosławski (1913-1994) e o pianista Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995).

³ Manifesto do Comitê Polonês de Liberação Nacional (PKWN), proclamado em 22 de julho de 1944, também conhecido como Manifesto de Julho.

Além dos compromissos com os concertos e visitas a centros culturais pelos países por onde passou, Santoro estava interessado na questão da aplicação do realismo socialista em música. Por isso, durante toda a tournée pelos países do Leste Europeu, teve conversas e entrevistas com figuras importantes da cena musical além da cortina de ferro. Em Bratislava, conversou com Ján Cikker (1911-1989), em Praga com Antonín Sychra (1918-1969), Guslav Krivinka (1928-1990), Alois Habá (1893-1973) e Václav Dobiás (1909-1978). Em Varsóvia, reencontrou-se com a musicóloga polonesa Zofia Lissa⁴, a figura mais importante na aplicação do realismo socialista em música na Polônia, nos anos 1940 e 1950. Exemplo da postura estética de Lissa foi o pronunciamento que proferiu durante o Congresso Internacional de Musicologia em Paris, em 1954, em que declarou que “nenhum dos nossos compositores escreve sinfonias “atômicas”, música “concreta” ou “eletrônica”, ou quarteto “para o fim dos tempos” (THOMAS, 2005, p. 83).

Na entrevista com Santoro, Lissa explana sobre a função da música na sociedade e sua importância na conscientização das massas, demonstrando o alinhamento com a cartilha soviética para a música:

Uma pessoa não progressista pode escrever uma boa música no tempo de luta, mas seu valor é negativo, e depois a história muda. É necessário escrever música que ajude as grandes massas e também música que ajude o desenvolvimento da boa música (SANTORO, 2002, p. 241).

A conversa também girou em torno da questão financeira e do apoio aos compositores que viviam de sua produção musical, como eram feitas as encomendas das obras e os pagamentos. Havia um fundo anual, para o qual eles poderiam receber encomendas ou propor obras nas quais gostariam de trabalhar. A obra era entregue, mas continuava a ser de propriedade do autor, para que o mesmo pudesse continuar a receber dividendos de performance. Essa situação ocorria somente com aqueles músicos que compartilhavam dos ideais comunistas. Ela cita Witold Lutosławski como exemplo de compositor “representante das mudanças decisivas que se fizeram na música polonesa” (SANTORO, 2002, p. 245), ao conseguir aliar conceitos do realismo socialista como sobriedade, originalidade e uso de canções populares. “O sentido de responsabilidade de sua obra para com a sociedade, eis o que constitui a bússola ideológica na sua criação”

⁴ Zofia Lissa estudou musicologia e filosofia na Universidade de Lwów, realizou sua habilitação na Universidade de Poznań, indo posteriormente para a Universidade de Varsóvia. Foi igualmente, membro e vice-presidente da União dos Compositores Poloneses, a partir de sua presença é que a União começou a receber em seus quadros, não somente compositores, mas também musicólogos.

(SANTORO, 2002, p. 245). Lutosławski procurava se manter neutro quanto ao partido, não compartilhava dos ideais comunistas, o que na época não podia ser abertamente declarado. Lissa o usou aqui como exemplo, colocando-o em um lugar no qual ele não gostaria de estar. Ao estar frente a frente com os atores principais da promoção e consolidação do realismo socialista em música, Cláudio Santoro ia estabelecendo sua visão nacionalista de cunho político à esquerda.

A viagem continuou, após este período na Polônia ele seguiu para a Romênia, terminando a tournée na Hungria. Foram quase seis meses de intensa atividade cultural, onde o compositor teve a oportunidade de reger as principais orquestras dos países do Leste, apresentando sua música, bem como composições de outros nomes da música brasileira de concerto. Santoro, que havia participado do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948 em Praga, onde os postulados socialistas para criação musical haviam sido estabelecidos, pôde vivenciar de perto a implantação dos mesmos, ao ter contato com a elite cultural destes países e ao mesmo tempo compartilhar suas opiniões e observar as ideias socialistas que iam de forma gradual se instalando pelos países do Leste por influência direta da União Soviética.

Apesar do controle político sobre a criação musical, o compositor pôde igualmente perceber a importância dada ao movimento cultural, visto que havia um grande esforço em todos esses países de reconstrução dos teatros, formação das orquestras, grupos de câmara, transmissão radiofônicas, publicação de livros e ensino de artes em geral. Na Polônia especificamente, não é possível precisar se o compositor esteve no concerto de inauguração do prédio da Filarmônica Nacional, pois não há fontes indicando isso, contudo, ele foi observador do Concurso Chopin e transitou pelo edifício recém-inaugurado. Santoro não foi somente testemunha ocular de importantes momentos do século XX, mas foi também um homem atuante nestas mesmas situações ao apresentar sua música e se posicionar em relação aos fatos históricos correntes.

A Escola Polonesa e Sonorismo

São ainda escassos os estudos a se debruçar sobre a ligação, Brasil-Polônia, na música contemporânea. Existem poucas menções nos livros de história da música acerca dessa possível ligação, como é o caso dos comentários do musicólogo José Maria Neves

sobre a produção musical de Almeida Prado, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*:

A música composta por ele [Almeida Prado] depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e de nova estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade (NEVES, 2008, p. 300).

Neves aponta para a característica sonora peculiar da vanguarda polonesa, presente na obra de Almeida Prado, sendo esta somente uma pequena citação. Provavelmente, o primeiro artigo sobre a recepção de técnicas composicionais da vanguarda polonesa por parte dos compositores brasileiros seja aquele escrito pelo compositor Marcos Vieira Lucas, *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira*, publicado no ano 2000 pela *Revista Brasileira*. Naquele estudo, Lucas traça paralelos entre as obras polonesas e brasileiras, abordando características das obras de Lutosławski, Penderecki e Henryk Górecki (1933-2010) e analisando obras brasileiras de Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Jorge Antunes que apresentam características da vanguarda polonesa.

O tema foi levado adiante e aprofundado em minhas pesquisas de mestrado (UFPR, 2012) e doutorado (UNIRIO, 2018), onde fui orientanda de Lucas. Por ter estudado música na Polônia durante seis anos (2003-2009), tive contato com as fontes sobre o assunto em língua inglesa e especialmente polonesa. Na dissertação, *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*, analisei o conceito de “escola” quando aplicado aos compositores que emergiram no país durante o final dos anos 1950, início dos 1960. Abordei o surgimento do estilo chamado “sonorismo”, do qual Penderecki é o expoente, apresentando as características do estilo e analisando três obras brasileiras que demonstram a recepção de tais aspectos. Já na tese *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*, investiguei as questões históricas e sociais que envolveram o surgimento e a ligação de dois festivais dedicados à música contemporânea: Festival Outono de Varsóvia, na Polônia, onde as primeiras obras sonoristas foram ouvidas e o Festival da Guanabara, no Brasil, onde algumas obras apresentadas continham características sonoristas.

Através destes estudos, vê-se que não é possível agrupar os compositores poloneses que surgiram no final dos anos 1950 em uma escola composicional, pois eles não tinham um professor em comum, ou mesmo estilos parecidos em suas composições. Lutoslawski desenvolveu sua obra individualmente, ficando fora do dito fenômeno da escola polonesa. Ele já era um compositor estabelecido durante os anos pós-guerra e, certamente, seu legado para a música foi o aleatorismo controlado. Esta técnica o liberou da micro-rítmica que vinha empregando em suas obras, dando variedade, estilo pessoal e destaque à criação do compositor. *Jogos Venezianos* (1961) é um marco na obra musical do artista, sendo o primeiro produto dessa nova abordagem musical. Lucas explica o emprego do contraponto aleatório por parte de Lutoslawski:

É bastante conhecida sua técnica do “contraponto aleatório”. O termo refere-se ao contraponto entre partes tocadas simultaneamente, mas não estritamente controlado por um processo métrico uniforme. Cada intérprete executa sequências individuais de notas delimitadas por um *ritornello* durante um período de tempo determinado pelo compositor, evitando qualquer tentativa de coordenação com os demais intérpretes. Como as seções de *ritornello* não coincidem em extensão o resultado é diferente a cada repetição. O período de tempo em questão é definido seja por gestos do regente ou de um intérprete, ou ainda por notação musical cronométrica (seções *ad libitum*). Técnicas de aleatoriedade controlada foram usadas com sucesso nas obras compostas a partir dos anos 60 como: *Jeux Venetiens* (1960), o *Quarteto de Cordas* (1964) e o *Livre pour orchestre* (1968) (LUCAS, 2000, p.5).

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki e Mikołaj Górecki que juntamente com Kazimierz Serocki e Tadeusz Baird teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, marcado pelo chamado Degelo de Gomułka, que residem no plano político-filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os compositores.

Sonorismo é um termo associado à produção polonesa desta época. O estilo está diretamente associado ao início da carreira de Krzysztof Penderecki. Desde o começo, o nome deste compositor polonês simbolizou uma nova corrente musical. Suas composições – *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958) e *Strophes* (1959), *Anaklasis*

(1959-1960), *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960-1961), *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962) – eram percebidas não somente como uma das primeiras e mais importantes manifestações do sonorismo, mas também como o parâmetro de medida com as quais outras obras e compositores classificados como sonoristas deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre sonorismo naquela época envolvia o nome de Penderecki.

O sonorismo apresenta uma nova postura em relação ao material sonoro, no qual o som é o agente principal, o material de domínio do compositor com o qual irá realizar a obra de arte musical. Desde o início, os que tentavam descrever o que era o *sonorismo* usavam termos como “campos sonoros”, “blocos sonoros”, pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia este estilo dos demais vistos até o momento na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic* e em inglês como *sound-mass music*.

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento.


















Outras inovações são as observações como “alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco”, “bater no corpo do violino, arranhando o estandarte”. A nova orquestração apresentada é uma das características de Penderecki que coloca no mesmo patamar de igualdade cordas e percussão, que toma o lugar tradicionalmente reservado aos sopros. A variedade de sons foi enriquecida pelo uso de instrumentos como congas, bongôs, percussão de madeira, blocos de metal, claves, gongo javanês. Estes instrumentos aparecem em *Anaklasis* e em outras obras como *Dimensões do Tempo e do Silêncio* e *Fluorescences*.

Todas estas novidades podem ter tido origem nas experiências com a sonoridades eletroacústicas que Penderecki teve ao trabalhar no Estúdio Experimental da Rádio Polonesa, em Varsóvia, compondo música para teatro e programas de rádio. Esse fato

explica o fato do sonorismo ser um estilo no qual os sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. A proximidade com a música eletroacústica pode ser percebida também na notação musical: Penderecki trouxe para a música instrumental a grafia da música eletroacústica. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandos*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a notação empregada, como mostrado no Exemplo 1.

EXEMPLO 1

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

ord.	
s.p.	
s.t.	
c.l.	
I. batt.	
	raised a quarter-tone
	raised three quarter-tones
	the highest note on the instrument (indefinite pitch)
	play between bridge and tailpiece
	arpeggio on four strings between bridge and tailpiece
	play on tailpiece
	play on bridge
	strike the strings with the palm of the hand
	tap the upper part of the sound-board with fingertips
	tap the desk with the bow or the chair with the nut
	several irregular changes of bow in succession
	repeat the note as rapidly as possible
	repeat the indicated group of notes as rapidly as possible
	molto vibrato
	very slow vibrato with a 1/4 tone interval, produced by sliding the finger
	very rapid non-rhythmicized tremolo
	jarring sounds

K. Penderecki: Polymorphia (bula) Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de Cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como

densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897-1965). O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell, pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons, e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial, conforme é mostrado no Exemplo 2.

EXEMPLO 2

K. Penderecki: Polymorphia - excerto (marcação 57 a 59) demonstrando a notação de clusters e a notação cronométrica. Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

Uma das principais mudanças nas composições de Penderecki é a organização do tempo. As durações não eram divididas em compasso, mas representadas através de uma

“linha do tempo” que corria na parte de cima ou de baixo da partitura, indicando uma notação cronométrica. Este recurso foi usado por pelo compositor primeiramente nas obras *Strophes* (1959) e *Anaklasis* (1960).

O sonorismo foi por vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Contudo, ele deve ser entendido como uma postura anti-intelectual frente ao serialismo, pois os compositores de Darmstadt estavam concentrados na serialização de todas as propriedades da música – notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação – mas a audiência não era capaz de perceber o processo composicional. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização e focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923-2006) e Iannis Xenakis (1922-2001). A pesquisadora polonesa Danuta Mirka comenta:

A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significativa para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final (Meyer 1983, p.87; Erhardt 1975, p.39). Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis, a qual, embora auditivamente semelhante, é baseada em uma sutil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos futuristas Italianos, continuados por Varèse e expandidos posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta (MIRKA, 1997, p. 16).

A falta de informação e estudo sobre o sonorismo gerou um entendimento superficial do tema. Os estudos de musicólogos como Danuta Mirka e Adrian Thomas trouxeram novas informações, descrevendo as técnicas de composição utilizadas e fazendo um detalhado relato do ambiente histórico ao redor do fenômeno. Cevallos, comenta:

Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonoristas, percebe-se a liberdade de expressão da obra e a forte carga emocional contida na sonoridade descoberta pelos poloneses. O estilo surgiu em uma época política delicada para a Polônia, que se encontrava sob direta influência soviética. O sonorismo também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov, pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música: harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes

impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical (CEVALLOS, 2018, p. 42-43).

Hoje, o estilo pode parecer datado, contudo, o sonorismo representou não somente uma novidade dentro da música contemporânea, mas foi o embaixador da vanguarda polonesa no exterior, trazendo relevante contribuição para a história da música em relação às questões de sonoridade, grafia musical e exploração das possibilidades dos instrumentos acústicos.

Comentários sobre a obra *Interações Assintóticas*

A obra *Interações Assintóticas* foi dedicada à Gisele Santoro e ao casal de amigos Roberto Salmeron, físico, e sua esposa Sonia Salmeron, psicanalista. Quando do término da obra, o compositor comentou com seu amigo que a composição ainda não tinha título. Sonia Salmeron relembra a conversa em entrevista para o documentário, *Santoro, o homem e sua música*:

Um dia nós fomos passear em *Montmartre*, e o Claudio disse:

- Roberto, eu estou preocupado, eu acabei uma composição e eu não sei que nome dar [...] o som vai subindo, subindo, subindo. Depois ele desce a quase nulo, depois começa a subir aos poucos.

Aí, o Roberto responde:

- Mas isso em matemática se chama, curva assintótica (SZERMAN, 2015).

Essa conversa entre amigos parece ter sido a origem do título desta obra, que foi “estreada pela Beethovenhalle Orchester em Bonn na Alemanha, no ano de 1976 com a regência do autor. A composição obteve o 1º prêmio no Concurso Nacional instituído pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em 1972” (sítio SANTORO, 2019).

Interações Assintóticas apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo. É uma composição que apresenta características do sonorismo e do aleatorismo controlado, ambos aspectos da vanguarda polonesa. Foi composta em 1969, concluída no mês de setembro em Paris, não tendo ligação com a sua visita à Polônia em 1955. Penderecki e Lutoslawski haviam despontado no mundo da música contemporânea no final dos anos 1950, começo dos 1960, quando ambos tiveram peças apresentadas no Festival Outono

de Varsóvia, evento que serviu de vitrine para a projeção da produção musical polonesa fora do país. Foram fatos posteriores à visita de Santoro ao país.

Foi somente no final dos anos 1960 que começaram a surgir no Brasil composições brasileiras que apresentavam a recepção de características da vanguarda polonesa – Almeida Prado: *Pequenos Funerais Cantantes* (1969), *Amém* (1975). Edino Krieger: *Canticum Naturale* (1972), *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988). Marlos Nobre: *Convergências* (1968), *Concerto Breve* (1969), *Biosfera* (1970), *Mosaico* (1970) e *In Memoriam* (1976). Lindembergue Cardoso: *Procissão das carpideiras* (1969), *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974), *Réquiem para o Sol* (1979), *Suite em Dó* (1979), *Relatividade I* (1981) – e *Interações Assintóticas*, de Claudio Santoro, fazem parte desse corpo de obras.

O compositor emprega uma grande orquestra romântica para a execução de *Interações Assintóticas*. As madeiras se utilizam de suas extensões: as flautas são complementadas pelo piccolo, os oboés pelo corne-inglês, os clarinetes pelo clarinete-baixo e os fagotes pelo contrafagote. Os metais aparecem em uma formação tradicional: 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones e tuba. Para aumentar o colorido, o compositor se utiliza de celesta, piano e harpa. As cordas são pensadas em um número grande que comporta até *divisi* a 6. Destaca-se a modernidade do grupo de percussão e a presença de instrumentos tipicamente brasileiros como reco-reco, agogô e chocalho.

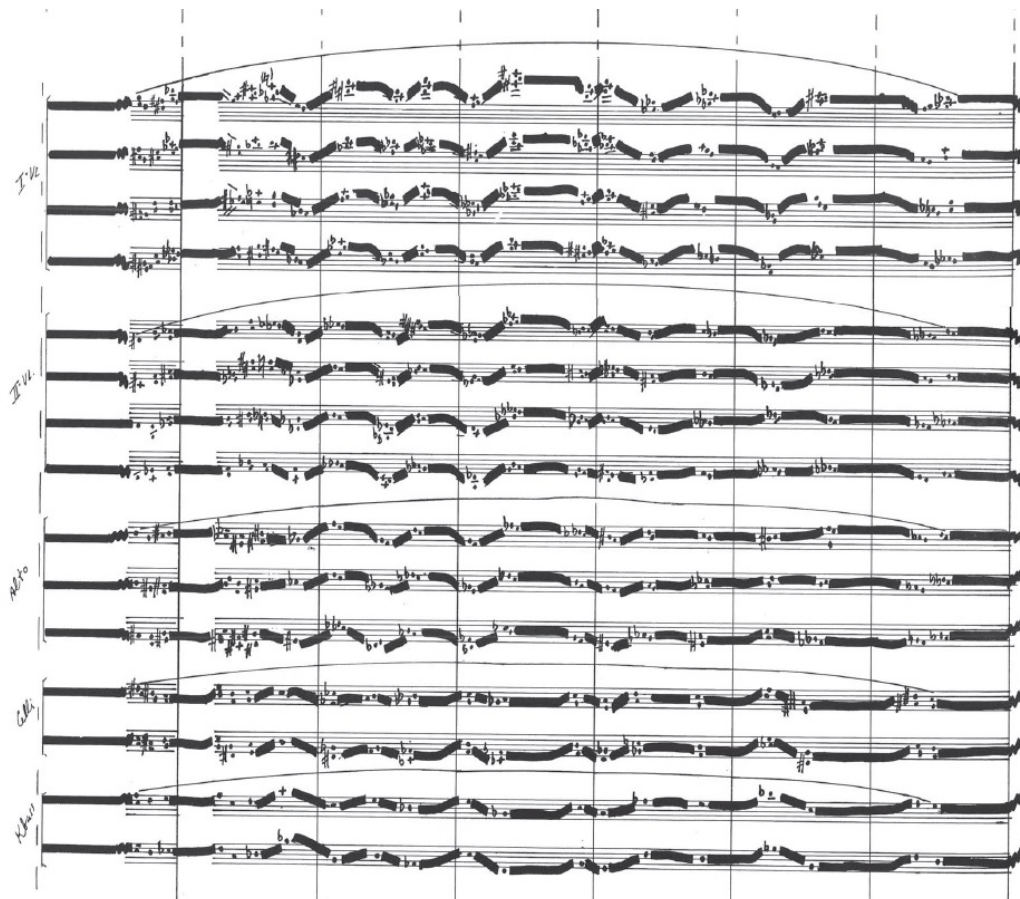
Assim como os poloneses, Santoro não utiliza compasso para dividir a partitura, mas emprega a linha do tempo, onde as marcações da regência têm curta duração de segundos. Nesta obra as marcações vão de 2 a 235. A bula ao início da partitura é necessária pelo uso de uma grafia pouco convencional. Comparativamente as de Penderecki são diretas e fáceis de ler. Já em Santoro, a bula é extremamente detalhada, dividida em sessões, indicando o uso das baquetas para a percussão e explicando a aparição dos símbolos através das marcações na linha do tempo. É indicado também abaixar as segundas partes dos instrumentos em um quarto de tom – 2ª flauta, 2º clarinete, 2º oboé – as cordas marcadas com a letra B em *divisi* e os instrumentos que tocam na parte de dentro da estante deverão fazer o mesmo⁵. Em Penderecki é diferente: os

⁵ Nos naipes de cordas existem dois instrumentistas para cada estante de partitura. Olhando da visão do maestro, o instrumentista da esquerda é o lado de fora, o da direita é o lado de dentro.

símbolos indicam aos instrumentos elevar um quarto de tom. Santoro está aqui dividindo a orquestra em duas partes, uma que toca no diapasão e outra que toca abaixado em um quarto de tom, dessa forma o compositor cria uma massa sonora, que é uma das principais características das obras sonoristas.

Santoro também emprega o *cluster* em *Interações Assintóticas*, as notas são especificadas na partitura, formando um bloco sonoro, e o compositor realiza movimentos ascendentes ou descendentes indicando de que notas saem e para quais notas estão se dirigindo. O uso deste recurso se diferencia da grafia de Penderecki, que utiliza desenhos de abrir e fechar ao longo da partitura para indicar os deslocamentos das massas sonoras, apresentando uma notação aleatória, sem a escrita de notas no texto musical, conforme mostrado no Exemplo 3.

EXEMPLO 3



Tutti corais moeto Legato

C. Santoro: Excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 148 a 154). Demonstração da notação de clusters. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

A técnica de aleatorismo controlado é utilizado de diversas maneiras, como neste trecho realizado pelas cordas, da marcação 31 a 35, onde as notas a serem tocadas são especificadas pelo autor, contudo os comentários do compositor indicam que o fragmento deve ser interpretado de forma livre. “Cada grupo de notas das cordas deve ser tocado quase como “grupetos” bem rápido e a respiração (') indicada também rápida. Executar cada instrumentista, o seu próprio ritmo e entradas, não devem tocar juntos”. (SANTORO, 1969, p. 5). Essas indicações podem ser conferidas no Exemplo 4.

EXEMPLO 4

The image shows a musical score for strings, measures 32 to 35. The score is divided into three systems. The first system is for Violins I and II, with the instruction 'Tempo Comodo' and 'Molto Rapido'. The second system is for Violins III and IV, with the instruction 'Molto Rapido'. The third system is for Divas, with the instruction 'Molto Rapido'. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and features numerous accidentals and rhythmic markings. The measures are numbered 32, 33, 34, and 35. The notation is complex, with many notes and accidentals, indicating a highly technical and controlled aleatoric passage.

C. Santoro: Excerto de Interações Assintóticas (marcações 31 a 35). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

Outra forma de aleatorismo controlado utilizada por Santoro, também empregado por Lutosławski primeiramente em *Jogos Venezianos*, é o uso de caixas de repetição. O compositor delimita as notas a serem tocadas e as mesmas devem ser repetidas em improvisação até onde a flecha indicar. Neste trecho, Santoro também aponta a

intensidade com a qual as improvisações devem ser realizadas, *f*, *mf* e *p*, como se observa no Exemplo 5.

EXEMPLO 5

C. Santoro: Excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 180 a 182). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

No final dos anos 1960, os estudos musicológicos ainda estavam começando a pesquisar os vários estilos presentes nas obras dos compositores poloneses. As composições eram vistas como um todo, ou seja, oriundas da “escola polonesa”, termo pouco preciso, já comentado anteriormente. Parece que Santoro tinha esse entendimento – assim como quase toda a comunidade internacional da música contemporânea – ao utilizar recursos sonoristas e técnicas de aleatorismo controlado na mesma peça. Não há demérito algum nisso, pelo contrário, *Interações Assintóticas* é um trabalho complexo e refinado, no qual Santoro faz uma síntese destas técnicas, apresentando completo domínio da linguagem da vanguarda polonesa.

Conclusão

A primeira parte deste artigo se concentrou no entendimento mais profundo sobre uma pequena parte da vida de Santoro e os fatos históricos que envolveram esse período, especificamente, o final do mês de janeiro e todo o mês de fevereiro de 1955. Ao analisar os eventos e tudo o que o compositor vivenciou na Polônia, foi possível compreender o contato direto que Santoro teve com os principais atores da cena musical polonesa, ao mesmo tempo que foi testemunha ocular de acontecimentos históricos daquele país. Não

foi apenas visitante ou espectador, mas teve participação ativa durante este período, regendo obras brasileiras à frente de duas orquestras, visitando casas de cultura, conversando com a musicóloga Zofia Lissa e participando como observador do Concurso Chopin.

A segunda parte apresentou a distinção entre escola polonesa, sonorismo e aleatorismo controlado, conceitos presentes a partir do final dos anos 1950, começo dos 1960, na produção musical da Polônia. Posteriormente, à luz das técnicas composicionais da vanguarda polonesa, a obra *Interações Assintóticas* foi analisada, com a hipótese de que Santoro haveria se utilizado delas ao compor a obra, através de comparação com composições de Penderecki e Lutosławski.

Os fatos históricos e musicais apresentados neste artigo demonstram que ainda há muito a ser pesquisado, estudado e conseqüentemente descoberto sobre a produção musical dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Um dos objetivos deste texto é contribuir para que uma pequena parte desta lacuna seja preenchida, trazendo ampla visão sobre a música brasileira, um melhor entendimento sobre a cena musical a partir dos anos 1960 e uma compreensão mais detalhada sobre uma parte da obra de Claudio Santoro. O presente artigo também, pretende continuar abrindo caminho para a pesquisa da relação entre a música brasileira e a música polonesa, não tendo como objetivo dar respostas fechadas, mas apresentar hipóteses para que musicólogos e estudiosos da música brasileira e polonesa que se interessem pela temática, tenham aqui informações para futuras investigações.

Os estudos musicais transculturais sobre a ligação Brasil-Polônia que se iniciaram com os escritos do compositor Marcos Lucas, que foram continuados por esta pesquisadora, se estendem agora à vida e à obra de Claudio Santoro, já compondo um pequeno corpo de textos sobre o assunto, ampliando o entendimento sobre a convergência destes dois países, aparentemente tão distantes. E, demonstrando que a aproximação destas duas culturas, no âmbito da música contemporânea, foi por outros caminhos, bem distintos dos da imigração do séc. XIX.

Referências Bibliográficas

Livros

CHŁOPICKA, Regina. *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum: studia nad twórczością wokально-instrumentalną*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. New York: Cambridge University Press, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994.

Teses e Dissertações

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para Piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas*. 217p. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CEVALLOS, Semitha. *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. 67p. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

CEVALLOS, Semitha. *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*. 177p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Artigos em Periódicos Científicos

APÊLO. *Música Viva*. Rio de Janeiro, ago. 1948, n° 16.

LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, v.6, p. 5, setembro, 2000.

Partituras

PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. Orquestra de Cordas.

SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas*. Paris, Jobert, 1971. Orquestra sinfônica.

Entrevistas

KRIEGER, Edino. Edino Krieger: depoimento [out. 2014] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2014. Arquivo visual digital.

Internet

CLAUDIO SANTORO. Disponível em:
http://www.claudiosantoro.art.br/San_Eng/vitae_chronological.html. Acesso em 01 out. 2019.

SZERMAN, Johnny Howard. Santoro, o homem e sua música. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=ndR7abkviGU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR19lzzUp3BQxuCcQFn_8aCrHF_TpZvppteZRPJy8O27RB_ZzcWvAwOkQJQ. Acesso em 09 out. 2019.