

Apontamentos sobre as premissas estéticas Modernas e Pós-modernas nas sonatas para piano de Claudio Santoro: modelos de Leonard Meyer

*Notes on Modern and Post-modern aesthetical premises in the Piano
Sonatas of Claudio Santoro: Leonard Meyer models*

Ernesto Hartmann
UFES/ UFPR-PPGMUS

Resumo: O presente trabalho busca através de uma revisão dos conceitos de Paráfrase, Empréstimo, Simulação e Modelagem de Leonard Meyer verificar se o compositor brasileiro Cláudio Santoro, em seu itinerário por suas fases estilísticas, se utilizou da tradição. Observando as duas Sonatas para piano da década de 50 pode-se estabelecer uma relação clara entre os processos propostos por Meyer e as técnicas composicionais empregadas por Santoro.

Palavras-chave: Claudio Santoro; Leonard Meyer; Sonatas para Piano.

Abstract: This work seeks through a review of the concepts of Paraphrase, Simulation, Borrowing and Modeling proposed by Leonard Meyer, to verify if the Brazilian composer Claudio Santoro in his path through his many styles has made use of tradition. Observing his two piano sonatas of the 50s we may be able to establish a clear relation between the processes proposed by Meyer and the technical approach used by Santoro.

Keywords: Claudio Santoro; Leonard Meyer; Piano Sonata.



1. Introdução

Desde o final do século XX e início do século XXI, diversos autores vêm discutido as questões relativas à intertextualidade. A partir da reflexão da crítica literária Julia Kristeva e do conceito de influência por ansiedade de Harold Bloom (este em si uma resposta à ideia de Influência por generosidade de T. S. Elliot), Joseph Straus, Kevyn Korsyn e, mais recentemente, Michael Klein estabeleceram modelos de representação de um fenômeno típico da música moderna/contemporânea: a apropriação e a releitura tanto do passado como do presente.

Contudo, todos estes trabalhos também derivam do pensamento de um musicólogo mais antigo que já havia problematizado essa questão, ainda na década de 1960 – Leonard Meyer. Meyer estabelece em seu livro *Music, the Arts and Ideas* (1967) – a partir da premissa de que o pós-modernismo estabelece um período de estabilidade e de ecletismo estilístico – modelos de apropriação do passado, questão central para a técnica composicional do século XX.

Sendo esses modelos (Paráfrase, Empréstimo, Simulação e Modelagem) de relativamente simples aplicação teórica/analítica, impressiona o fato de haver poucos trabalhos que investiguem o emprego destas técnicas em obras brasileiras.

A respeito de Claudio Santoro, existe um considerável número de trabalhos que discutem sua obra sobre diversas perspectivas. Adriano Gado, Iracele Lívero, Sergio Mendes, Daniela Tsi Gerber, Ernesto Hartmann e Juliane Larsen estão entre alguns dos autores que discutiram em suas dissertações de Mestrado e ou Teses de Doutorado a obra pianística do compositor. Além destes, Rodolfo Coelho Souza também publicou relevante artigo problematizando a questão do dodecafonismo na obra do compositor brasileiro. Contudo, nenhum destes trabalhos investiga a relação entre os modelos e técnicas propostos por Leonard Meyer e a produção de Santoro.

Desta forma, neste trabalho, analiso as Sonatas 3 e 4 (1955 e 1957, respectivamente) para piano do compositor amazonense Claudio Santoro, visando verificar a aplicabilidade destas técnicas. Foram escolhidas as duas obras em virtude de pertencerem a fase zhdanovista do compositor, o que empresta a elas uma característica menos radical em termos de linguagem do que as obras similares da fase anterior à década de 1950 e da posterior a 1960, esta última de caráter mais experimentalista.

Sendo assim, este trabalho se organiza da seguinte forma: uma breve biografia do compositor; um comentário sobre suas obras para piano e sua distribuição dentre as fases de Santoro; uma discussão sobre o Pós-Modernismo na música, tendo Lawrence Kramer e Leonard Meyer como os autores centrais; a apresentação dos modelos de Leonard Meyer; a análise das obras e, por fim, as considerações finais.

Dentre os compositores brasileiros do século XX, Claudio Santoro desponta como um dos mais interessantes não só pelo conteúdo e qualidade de sua obra, mundialmente reconhecida, mas, sobretudo, pelo escopo de estilos e linguagens que utilizou ao longo de sua trajetória artística.

Na década de 40, experimentou a técnica serialista que estava estudando junto com Koellreutter, na década de 50, influenciado pela sua ideologia, decidiu-se por uma linguagem mais próxima do folclore e da música popular urbana, sem, contudo, utilizar material derivado de pesquisas de campo em suas obras (Mendes 1999). Procurou, neste momento, adaptar a sua linguagem, ainda muito rica harmonicamente, à elementos nacionalistas. O Ritmo com elementos “nacionais” e a utilização do modalismo são elementos característicos desta fase.

A fase nacionalista se prolonga até o início da década de 60, período em que o compositor novamente se ausenta do país por problemas políticos. Radicado na Alemanha, Santoro experimenta música eletrônica e aleatória, um retorno aos procedimentos tonais e a alguns procedimentos seriais, abandonados durante a década de 1950.

2. A obra para piano e as cinco sonatas para piano

A formação como instrumentista de Claudio Santoro se deu pelo estudo aprofundado do violino. Seu cargo mais importante antes de sua primeira viagem à Europa, na década de 40, foi como violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira (Mendes 1999). Não obstante, a obra de Santoro para piano solo é expressiva tanto no aspecto quantitativo como qualitativo. Destacam-se na sua obra para este instrumento as *Peças para Piano* e alguns *Prelúdios* (todos anteriores à 1950) publicados postumamente; as *Dansas Brasileiras*, as *Paulistanas*, o *Frevo*, a *Tocatta* e os *Dois Estudos*; na fase zhdanovista (1948-1962); e, na sua terceira e última fase (após 1962), a *Balada*, alguns novos *Prelúdios* e a *Fantasia Sul-América*.

As suas seis Sonatas para Piano (a *Sonata 1942* e as *Sonatas n^{os} 1 a 5*) atravessam todas as três fases do compositor, sendo, assim, como as *Sonatas* de

Beethoven e as *Baladas* de Chopin, peças de grande interesse para o estudo das transformações estilísticas sofridas pelo compositor ao longo de seu itinerário. Da fase inicial, ainda antes dos estudos com Koellreutter, existe a *Sonata 1942*. Da fase serial a *Sonata n.º. 01* e n.º. 02, da fase zhdanovista (ou do realismo-socialista) as *Sonatas* n.º 3 e n.º 4, e da fase final, uma de suas últimas obras, a *Sonata n.º 5*. Este *corpus* de seis obras é emblemático dos procedimentos, técnicas e linguagens utilizados por Santoro em cada um destes momentos. Inseridas em uma faixa cronológica que contempla um amplo escopo da produção do compositor, essas obras permitem uma observação rica do amadurecimento das técnicas composicionais e dos idiomas eleitos por Santoro em cada situação. Para este trabalho concentro-me nas *Sonatas n.º 3 e n.º 4*.

3. Modernismo, Pós-Modernismo e Pluralidade

A música do século XX se caracteriza, entre outros aspectos, pela grande quantidade de inovações experimentadas pelos compositores. Muitas dessas inovações foram fundamentalmente motivadas pelo rompimento com o sistema tonal que ocorrera ainda no início do século, obrigando os compositores a buscar, pesquisar e experimentar novas formas de expressão através de uma revalorização do som, timbre e forma, repensando todos estes parâmetros à luz das estéticas modernas. Novas escalas, acordes, sonoridades e meios de produção sonora, rapidamente se estabeleceram como padrões, sistematizando, assim, novas técnicas composicionais. Estas novas técnicas foram aplicadas por compositores de diversas nacionalidades ao longo do século XX, gerando uma estética sincrética, às vezes até mesmo antagônica dentro da obra de um mesmo compositor. Compositores como Stravinski, Boulez, Copland, Santoro e Guerra Peixe experimentaram diversos procedimentos composicionais, muitas vezes descritos em sua trajetória como fases.

No Brasil, a chegada do alemão Hans Joachin Koellreuter na década de 30 foi um marco importante para a divulgação da música contemporânea. Com a criação do grupo *Música Viva*, primeiramente no Rio de Janeiro, depois em São Paulo, e posteriormente em outros centros do país, Koellreutter foi um atuante professor, responsável pela introdução da música serial no Brasil, tendo entre seus discípulos César Guerra Peixe e Cláudio Santoro (Kater 2000). A criação de festivais, cursos e oficinas renovaram o estudo de música, influenciando várias gerações futuras. A adequação à nova realidade estético-musical, a busca por

técnicas originais e a experimentação – características essas do grupo *Musica Viva* – encontraram um ambiente e um momento social - apesar de todos os problemas de aceitação da nova música - bastante propício, pois essas posturas atendiam a uma necessidade de renovação e dinamismo que já se expressava em outros setores da sociedade brasileira.

Mesmo com todo este movimento em prol da música contemporânea, a absorção do repertório produzido no século XX para piano não se deu de maneira substancial.

a resistência ao conhecimento das linguagens musicais contem-porâneas; desconhecimento da produção musical brasileira recente para piano; desconhecimento das características composicionais e pianísticas dessa produção; dificuldade de acesso às obras (boa parte ainda manuscrita, com seus autores) e um movimento editorial restrito; ausência dessas obras nos programas de piano e de análise musical das escolas de música e conservatórios do país e dos programas de concerto, tornaram evidentes a necessidade e oportunidade do estudo desse repertório (Gandelman 1997, p. 27).

A pouca compreensão das técnicas composicionais empregadas e a dificuldade de obtenção do material são frequentemente as causas das condições elencadas por Gandelman.

Esta situação é comum mesmo em outras disciplinas, como aponta Kater, inclusive, no que diz respeito à música Brasileira,

O ensino da Harmonia é fundamentalmente baseado numa literatura referencial-teórica e aplicada – que de maneira exaustiva e quase exclusiva faz recorrência, para demonstração de seus pressupostos teórico conceituais, a amostragens e ilustrações emprestadas da música estrangeira (Kater 1992, p. 117).

A multiplicidade de estilos e linguagens não é uma característica singular de apenas um compositor do século XX. Trata-se de um marcante traço do modernismo e do pós-modernismo musical, afora uma prática observada frequentemente em importantes compositores deste século. Esta questão já foi teorizada e discutida por vários autores, entre eles Umberto Eco, Jean François Lyotard e, mais especificamente, na música, por Leonard Meyer e Lawrence Kramer.

Kramer afirma que o pós-modernismo é muito mais uma atitude do que um estilo propriamente dito e enumera dezesseis características. Entre elas destacam-se as seguintes:

Não é simplesmente um repúdio do modernismo ou a sua continuação, mas contém aspectos de tanto uma cisão assim como de extensão [...]

- Questiona os valores mútuos de exclusividade do populismo e do elitismo.
- Evita formas totalizantes (não utiliza formas que sejam totalmente tonais ou seriais, ou ainda que partam de modelos formais pré-estabelecidos).
- Considera a música não como autônoma, mas como relevante para o contexto cultural, social e político.
- Inclui citações e ou referências de músicas de várias tradições e culturas [...]
- Desconsidera as oposições binárias.
- Inclui fragmentações e descontinuidades.
- Engloba pluralismo e ecletismo [...]
- Identifica mais no ouvinte do que nos intérpretes, textos ou compositores a capacidade de significar e até mesmo compreender a estrutura (Kramer 2002, p. 16).

Dentre estas características, a ideia de fragmentação, transferência da significação da obra para o aporte cultural do ouvinte, e inclusão de citações transculturais, sustentam o hábito pós-moderno de releitura e apropriação do passado. Para tal, um repertório de técnicas de apropriação deve ser estabelecido, onde tanto a obra em questão como as obras a serem relidas, estejam em evidência.

De forma similar, Leonard Meyer, em seu livro *Music, the Arts, and Ideas*, discute a possibilidade de observarmos os últimos cem anos a partir de um novo paradigma, contrário à linearidade histórica que tende a homogeneizar os estilos e procedimentos de cada geração engessando-as em chamados estilos ou períodos. Para Meyer, atravessamos (e ainda por algum tempo deveremos continuar a atravessar) um período de estabilidade, onde não mais uma fórmula inovadora ou uma nova escola será o modelo ou padrão para um estilo proeminente. Ao contrário, conviveremos com um ecletismo, uma multiplicidade e pluralidade de estilos sem a primazia de uma ou outra corrente. Mesmo não sendo claramente acordada uma época para a transição do modernismo para o pós-modernismo, Leonard Meyer considera que ele começa bem atrás, na década de 30. Isto incluiria toda a obra de Santoro dentro de uma perspectiva similar a do pós-modernismo.

4. A Possibilidade tanto teórica como empírica da estabilidade

As teorias que sustentam a obrigatoriedade de evolução e desenvolvimento não são defensáveis e, empiricamente, a estática pode ser justificada pelos exemplos de civilizações e culturas que se mantiveram estáticas

por longos períodos. Recentes mudanças no pensamento ocidental e nas ideologias predominantes indicam que não seria absurdo supor que a nossa cultura está entrando em um período de estática flutuante, em um equilíbrio dinâmico. A situação da arte não pode ser descrita ou compreendida através das teorias e do aporte histórico que predomina no estudo dos estilos e da história das artes ocidentais, faz-se necessário repensar a historiografia.

O entendimento do momento atual como uma transição anômala, uma crise, se deve essencialmente a uma leitura atrelada ao paradigma que pressupõe a evolução e a dinâmica como forças inexoráveis em função do tempo. Ao abandonarmos este paradigma, aceitando um modelo que contemple a contemporaneidade como um equilíbrio de correntes e forças, alcançamos uma nova compreensão do momento atual, totalmente distinta da tão chamada crise. O equilíbrio substituiria a mudança cumulativa e uma suposta possível e esperada unificação estilística. A partir da aceitação da coexistência da pluralidade de estilos, Meyer sugere que a pergunta não mais é qual obra predominará, e sim, qual obra é de qualidade. Trata-se de uma questão de extrema complexidade tanto para os modernos quanto para os pós-modernos dado seu inescapável conteúdo valorativo. O que esta hipótese proposta por Meyer contempla é a coexistência e permanência de diversos estilos, técnicas, idiomas e movimentos sem que exista um único que possa se tornar referencial. Continuarão a existir e serem utilizadas a música tonal, assim como a serial, a aleatória, a eletrônica e a improvisada, todas com seus defensores e simpatizantes.

Mesmo a criação de novas técnicas não eliminaria as existentes, sendo apenas adições ao espectro de estilos. Combinações híbridas derivadas de interações entre movimentos, estilos e linguagens podem de tempos em tempos acontecer, porém a probabilidade de uma inovação radical é demasiadamente remota. Dessa forma, seria coerente admitir que uma mesma obra pode abarcar características de diversos estilos contrastantes e opostos simultaneamente. O fato de que uma grande quantidade de compositores e artistas descobriram que poderiam oscilar de um estilo para outro, de acordo com seu humor, gosto ou interesse é um indicativo da grande probabilidade de continuidade desta estabilidade em um futuro próximo. Este pluralismo que Meyer está se referindo não é de todo novo na história. Ele é refletido nas diferenças em pontos de vista

filosóficos e estéticos na Idade Média. Com a Idade da Razão a moderna era pluralística do intelecto iniciou-se.

Em um clima ideológico onde o determinismo é questionado, a teleologia é suspeita, a casualidade complexa, as leis provisionais, a realidade uma construção e as verdades múltiplas, cada vez mais é difícil escapar ou ignorar a penetrante presença deste pluralismo, desta multiplicidade e ecletismo. Uma questão que emerge desta hipótese é se o compositor de hoje pode escrever com um estilo do século XVIII, por exemplo. Para Meyer esta questão está mal formulada, pois é a possibilidade da a-temporalidade, ou seja, da apropriação das técnicas estilísticas pela música contemporânea uma característica da estabilidade. O Presente agora incorpora o passado, a idéia de progresso e evolução que é profundamente questionada neste momento era um dos grandes empecilhos para a estabilização. A necessidade de prosseguimento, de evolução natural, de desenvolvimento não contemplava a possibilidade de constantes e livres revisões de estilos e técnicas que seriam – a partir do referencial desta abordagem – “superados”.

5. A acessibilidade psicológica do passado

Se o passado através de estilos e técnicas antigas puder se tornar fonte viável de criação, então o presente pode ser enriquecido, mas o caráter e o significado do passado serão substancialmente modificados. Claro que isso se deve ao olhar do presente para com este mesmo passado que necessariamente é diferente do que quando este passado era presente. Não se trata de privilegiar nenhum passado especificamente, apenas libertar o artista do constrangimento de se apropriar de um estilo antigo, fundamentalmente por causa de uma premissa que não mais pode ser entendida como universal, e sim, circunstancial.

Estas questões representam uma possibilidade de visão do pós-modernismo. A obra de Santoro pode ser compreendida pela sua transitoriedade entre estilos distintos como uma produção representativa das particularidades estéticas do século XX. Ao falar sobre a estética da estabilidade, Meyer denota quatro procedimentos básicos utilizados pelos compositores do século XX, observando que nenhum destes procedimentos é singular deste período, sendo já, todos, de amplo conhecimento das gerações anteriores.

Parece possível distinguir entre quatro diferentes, porém passíveis de superposição, formas em que a arte de épocas anteriores possa ser utilizada no presente. Elas serão chamadas de *Paráfrase*, *Empréstimo*, *Simulação* e *Modelagem* (Meyer 1967, p. 195).

6. Modelos de Leonard Meyer

Quatro são os procedimentos básicos de apropriação do passado: Paráfrase, Empréstimo, Simulação e Modelagem.

6.1 Paráfrase

Para Meyer:

Na *Paráfrase* praticamente todas as características constitutivas de uma obra existente - seu assunto principal, temas, estruturas e procedimentos estilísticos - são utilizados de uma forma relativamente rigorosa e constante como base para a totalidade ou parte de uma nova obra cujo espírito e significado são claramente contemporâneos. Através da reordenação das partes ou materiais, modificação da sintaxe, mudanças de inflexão ou vocabulário, uma alternância na maneira de representação ou alguma combinação destes fatores, acontece uma modificação estilística (Meyer 1967, p. 195).

É importante distinguir Paráfrase do arranjo ou da transcrição. Na transcrição, por exemplo, existe a necessidade de se manter o mais fiel possível ao original, sem adições ou subtrações do material, sendo apenas realizadas mudanças que possibilitem uma melhor representação do material no novo veículo de expressão. O arranjo permite algum grau de intervenção na estrutura da obra sem, contudo, descaracterizá-la. A subtração de partes de uma obra de maior parte e sua recomposição em pequenas partes tal qual uma suíte é um bom exemplo da intervenção possível e característica do arranjo. Em ambos os casos, transcrição ou arranjo, a qualidade está condicionada a proximidade entre o original e o resultado, que não deverá se distanciar do estilo em que a obra foi concebida. Trata-se do inverso da Paráfrase que deve, para se caracterizar como tal, transformar-se em uma nova obra, autônoma e com elementos estilísticos específicos da linguagem contemporânea.

6.2 Empréstimo

Procedimento frequentemente utilizado pelos nacionalistas. Utiliza elementos como canções folclóricas, pequenas melodias e ou passagens extraídas

de obras já existentes e preferencialmente de amplo conhecimento, de forma a valorizar o seu efeito. As *Cirandas para piano* de Heitor Villa-Lobos são excelentes exemplos deste procedimento, pois ao mesmo tempo em que contém material totalmente original do compositor, utilizam melodias folclóricas conhecidas, quase que invariavelmente canções de roda infantis. Meyer afirma que:

No *Empréstimo* materiais existentes, geralmente pequenos trechos (uma melodia, linha ou estrofe de um verso ou parte de uma pintura), mas as vezes seções maiores ou mesmo obras completas de dimensões modestas, são citadas, copiadas ou reproduzidas com exatidão ou quase exatidão. Quando, como é frequente o caso, a força e impacto do material emprestado dependem da familiaridade da audiência com o tom e significado do seu contexto original, os trechos são geralmente extraídos de obras de conhecimento geral de um ouvinte ocidental educado (Meyer 1967, p. 199).

Meyer alerta para a imediata associação da forma tema com variações a este procedimento. Para ele esta forma não é um exemplo de empréstimo, pois além da obra geralmente se desenvolver com uma uniformidade estilística, o fato de um determinado tema ser utilizado como ponto de partida para um conjunto de variações em nada faz com que o processo em si do empréstimo constitua um elemento relevante da estrutura da obra.

Santoro poucas vezes se serve deste procedimento na sua fase nacionalista, procurando, ao contrário de outros compositores contemporâneos, adaptar a sua linguagem aos elementos nacionais.

6.3 Simulação

Aqui elementos oriundos de um passado distante ou próximo são incorporados à linguagem do compositor de uma forma original, sem alusões explícitas ou evidentes a uma determinada obra ou trecho. É uma das técnicas mais comuns na música do século XX com relevantes precedentes no final do século XIX. Como interessantes exemplos do final do romantismo podemos citar a *Sonata para Violoncelo e Piano op. 38* de Brahms, cujos movimentos representam três momentos distintos: 1º movimento o próprio romantismo, com a forma sonata livremente utilizada adaptando-se a plasticidade da linha melódica longa articulada pelo som contínuo e tenso do violoncelo; 2º Movimento, Minueto, utilização dos ritmos característicos desta dança como clara alusão ao passado recente do século XVIII; 3º Movimento: híbrido entre Sonata e Fuga, inclusive com um tema “emprestado” da *Arte da Fuga* de Bach (o que não caracteriza, de

acordo com o próprio princípio expresso por Meyer e descrito acima, uma prática do *Empréstimo*). Estes três movimentos, com a sua quase totalidade de temas originais, representam um exemplo típico da segunda metade do século XIX desta técnica que era amplamente difundida.

A definição de Meyer esclarece o conceito:

Simulação, para distinguir de Paráfrase e Empréstimo, não envolve nem utilização literal nem variada de materiais – melodias, versos ou elementos pictóricos – tomados de uma obra de arte específica. Ao contrário, características marcantes de um estilo antigo – idioma melódico-rítmico, processos harmônicos e estruturação formal na música; vocabulário, gramática, modos de organização e método narrativo na literatura; qualidades de linha, textura e cor, senso de contorno e organização plástica nas artes visuais – são combinados e modificados por inflexões, técnicas e preocupações que são caracteristicamente contemporâneas. (na música, por exemplo, estas preocupações assumem a forma de preferências por assimetria e variedade rítmica e métrica, por sonoridades pungentes ao invés de doces e assim por diante) (Meyer 1967, p. 203).

6.4 Modelagem

É relativamente complexa a forma de percepção desta técnica se o único apoio for a obra em si. Uma vez que ela se refere à outra obra no que diz respeito à sua estrutura, forma e procedimentos composicionais, é necessária uma referência explícita da obra que serve como modelo. No caso da *Modelagem*, é fundamental que os componentes se comportem de maneira análoga, apesar de radicalmente transformados, à obra original. Torna-se então, primordial a existência de uma sintaxe funcional que seja ou isomorfa ou comum a ambas as obras. Na música seria praticamente impossível associar a existência de um procedimento como esse sem referência a informações extra-musicais. As mudanças radicais sofridas pelo idioma tonal ao longo do século XX não permitem construções de paralelos tão evidentes acarretando o eminente risco deste procedimento se tornar uma *Paráfrase*.

Modelagem não envolve tomar materiais específicos de uma obra existente (Paráfrase ou Empréstimo) nem adotar a sintaxe ou maneira característica de outro estilo (Simulação). Ao contrário, seguindo a estrutura básica e o processo de outra obra simultaneamente a reorganizar o seu conteúdo manifesto e seu significado, a nova obra é construída como um rigoroso análogo da obra modelo (Meyer 1967, p. 205).

Independente da forma como outros estilos utilizavam as mesmas técnicas supracitadas, a pluralidade do século XX, do modernismo e do pós-modernismo é singular e sem precedentes na história. Estilos mais homogêneos como os da Idade Média não podem ser comparados com os últimos cem anos, onde o ecletismo e o pluralismo permitem uma utilização muito mais ampla do passado.

De forma alguma estou sugerindo que o passado é uma descoberta do século vinte. Obviamente não é. Outras épocas encontraram em culturas precedentes e estrangeiras uma fonte de inspiração. Outras épocas usaram o passado de forma similar às descritas acima (Meyer 1967, p. 207).

7. Santoro e os modelos de Meyer: as Sonatas para piano

As sonatas para piano de Claudio Santoro são obras onde as técnicas discutidas podem ser observadas com relativa clareza. Na fase zhdanovista, por exemplo, através da busca por uma sonoridade original, inovadora, mas que fosse representativa da cultura brasileira, Santoro utilizou diversos recursos que são imediatamente associados aos conceitos expostos por Meyer. A própria trajetória de Santoro como compositor, revelada na sequência cronológica das sonatas é emblemática da atitude pós-moderna mencionada por Kramer, e também pertinente aos conceitos de estabilidade e utilização do passado proposto por Meyer. A seguir, em detalhes, as sonatas contextualizadas nas quatro fases atravessadas pelo compositor em seu itinerário.

7.1 Fase Dodecafônica (1939-47)

Pertencem a esta fase as *Sonatas 1942* e a *Sonata nº 01*. Nas palavras do próprio compositor:

a técnica dodecafônica foi um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais daquilo que eu sentia. Fui naturalmente entrando num certo rigor musical, fui me adaptando à técnica para expressar o meu pensamento, [...] não havia nada no início quando comecei a escrever com os 12 sons. Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era completa e muitas vezes eu tinha que completá-la com mais duas ou três notas. Eu compunha sempre de maneira muito livre, nunca de uma maneira ultra-rigorosa. Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré-estabelecido para organizar esta nova técnica (Lívero 2003, p. 64.).

7.1.1 Sonata 1942

Trata-se de uma obra composta por princípios seriais. De acordo com Larsen, no primeiro movimento da Sonata 1942,

a série básica ajusta-se aos materiais temáticos sem que ocorram procedimentos especificamente harmônicos de manipulação serial como o uso de pares de séries ou de hexacordes inversamente combinatoriais como ocorria com Schoenberg (Larsen 2010, p. 93).

De fato, no primeiro movimento a série de doze sons é apresentada como o próprio tema, seguida imediatamente de uma transposição à segunda maior inferior. No segundo Movimento uma espécie de Scherzo, novamente a série original se apresenta como ponto de partida para uma elaboração onde o aspecto rítmico é o mais evidente. O terceiro e último movimento subtrai alguns componentes da série, e obtém uma sonoridade próxima a das primeiras obras atonais de Santoro, anteriores ao seu contato inicial com a técnica de sons.

7.1.2 Sonata nº 1 (1945)

É a primeira Sonata com numeração atribuída pelo próprio compositor. Datada de 1945, já demonstra um maior controle da técnica dodecafônica, com uma utilização mais econômica dos recursos de transposição (a série original é repetida através de variação melódica e de textura pelos primeiros 10 compassos). A sua forma ainda é próxima a da *Sonata 1942* dando a impressão de que a primeira é um elaborado esboço para esta obra. Em três movimentos também adota a formula Lento, Rápido, Lento.

7.2 Fase de Transição (1947-50)

Pertence a esta fase a *Sonata nº 02*. De acordo com Lívero, Santoro transita entre a reminiscência de suas experiências atonais/seriais e uma busca pela música mais coerente com a ideologia do socialismo-realista. Esta mudança se deve a sua cada vez maior aproximação e convivência com compositores de orientação estética socialista, principalmente a partir do II Congresso de Compositores Progressistas de Praga em 1948.

Santoro começa a assumir um compromisso entre técnica dodecafônica e o espírito de nacionalismo, na ânsia de tornar a sua obra em conformidade com seu posicionamento ideológico. Este questionamento estético se reafirma com a ida do compositor à Paris, e posteriormente ao Congresso dos

Compositores e Críticos Musicais em Praga, de onde saíram as novas normas do realismo socialista (Lívoro 2003, p. 65).

A seguinte declaração do compositor demonstra a preocupação com esta nova estética:

A técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo, não posso porém ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre estruturada pelo intelecto cultivado [...]. a música apesar de tudo ainda é uma arte, 'que não dispensa a ciência' e não uma ciência que dispensa a emoção 'controlada', enfim a arte. Ela deve partir de uma chamada interior, não de uma vontade exterior, a arte para ser real é preciso que ela diga alguma coisa, pois o contrário será estéril e fictícia, sem o pé na realidade (Lívoro 2003, p. 65).

Em carta de 8 de Maio de 1948, pouco antes do II Congresso em Praga, ele reitera a sua posição de maneira consistente, sem contudo abandonar as ideias que anos depois retomaria em sua fase final:

Tenho abandonado a técnica dos doze sons depois que cheguei em Paris para tentar uma nova expressão, embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos doze sons definitivamente, aqui há um grupo bem grande de dodecafonistas, [...] tenho discussões bem interessantes (Lívoro 2003, p. 65).

A criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular, como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra (Carta a Curt Lange. Cruzeiro, São Paulo, 20 de Outubro de 1949).

7.2.1 Sonata nº 2 (1949)

É datada do período em que Santoro realizava estudos com Nadia Boulanger em Paris. De estrutura formal mais acadêmica, mais próxima da forma tradicional inclusive com um primeiro movimento em forma de Sonata-Alegro, já adota pela primeira vez na obra para piano solo do compositor o esquema Allegro-Lento-Allegro. A textura contrapontística, com frequentes elaborações e desenvolvimento temático franco, demonstra uma preocupação do compositor com as formas convencionais, e, em particular, com a confecção de uma obra de estrutura formal tradicional.

7.3 Fase Zhdanovista (1948-62)

Santoro admite sua nova fase no seguinte depoimento:

os elementos nacionais deixam de ser internacionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior, e que

se possa dizer: isto é uma sonata que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro (Carta a Curt Lange, Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1956).

A temática folclórica nunca foi para Santoro o elemento central de suas obras no período do zhdanovismo. O folclore deveria, para ele, ser mais evocado do que citado. Não obstante, em algumas obras para cinema e teatro, ele utilizou eventualmente temas emprestados do folclore brasileiro. A *Sonata n.º 3* e a *Sonata n.º 4* estão confortavelmente posicionadas nesta fase.

7.3.1 Sonata n.º 3 (1955)

Primeira das duas sonatas para piano solo no estilo do zhdanovista (realismo-socialista). Em esquema formal de três movimentos *Allegro-Lento-Allegro*, a temática nacional se dá através da utilização de ritmos caracteristicamente brasileiros, e de uma belíssima toada no segundo movimento. A forma sonata é adaptada às necessidades expressivas da obra, que em seu vocabulário harmônico, rejeita a técnica serial, optando por estruturas harmônicas fundamentadas primordialmente em intervalos de quartas e construções pentatônicas. Esta sonoridade já havia se apresentado esporadicamente na *Segunda Sonata para piano*, sendo que aqui é a base do idioma empregado por Santoro.

7.3.2 Sonata n.º 4 (1957)

De estrutura formal similar à terceira sonata, aprofunda as características da sua predecessora. Mais difícil tecnicamente, tem um plano formal e uma concepção estética quase que idêntica. O primeiro movimento apesar de se denominar *Fantasia*, está tão próximo da forma *Allegro-Sonata* como o primeiro movimento da terceira sonata. O segundo movimento coincidentemente é também uma toada, porém a citação da canção *Teresinha de Jesus* é a principal característica deste movimento. O terceiro movimento é uma *Tocatta* rítmica bem ao estilo de Santoro, com ampla utilização dos graves em oitavas e um aparato rítmico bastante sincopado. Uma parte central mais lírica é o contraste para o retorno da *Tocatta* que prossegue para uma Coda vigorosa e virtuosística. Uma

obra que poderia ter como modelo a própria *Terceira Sonata* do autor (intratextualidade¹) fato que busco demonstrar neste trabalho.

7.4 Fase de retorno ao experimentalismo (1962-89)

Nesta fase observa-se uma grande revisão ideológica e filosófica, mais intensa em profundidade e reflexão. O resultado são obras frequentemente revisionais, como alguns *Prelúdios para piano* cuja sonoridade se aproxima das obras iniciais do compositor e da *Sonata nº 05 para piano*. Mesmo assim, sua forte premissa de liberdade de expressão que atravessa toda a sua produção está nitidamente presente em seu discurso e na sua orientação estética, pois, segundo o próprio compositor, “Hoje eu procuro uma música que tenha bastante humanismo, que diga muito alguma coisa, e que não tenha preconceitos [...] mas sempre a minha maneira” (Lívero 2003, p. 68).

7.4.1 Sonata nº 5 (1988)

A última sonata para piano de Santoro, foi composta após um hiato de 30 anos. Representante da fase final, ela retorna ao modelo estrutural das primeiras, com uma introdução lenta seguida de um enérgico *Allegro* de Sonata. Uma bela síntese das cinco obras anteriores, agora com a mestria das linhas melódicas, do aparato rítmico e da harmonia livre do dodecafonismo, mas sem associações claras ao modalismo ou ao tonalismo. Citações no manuscrito do acorde de Tristão (segundo o próprio compositor) demonstram a preocupação de Santoro com a sonoridade deste acorde, que permeia a obra em todos os seus três movimentos.

8. Sonata nº 3 e Sonata nº 4: um caso de aplicação dos modelos

A utilização na Sonata nº 4 dos procedimentos análogos e de recursos harmônicos e rítmicos similares ao da Terceira Sonata sugere a utilização da técnica de Modelagem (no caso, intratextual). O interessante neste caso é que esta

¹ Afonso Romano de Sant’Anna (2007) difere entre dois tipos de relações entre textos: a Intertextualidade, que diz respeito à relação de um determinado texto com textos de autores diferentes e a Intratextualidade, que diz respeito à relação de um determinado texto com outros textos do mesmo autor.

Modelagem se dá com uma referência não do passado distante, e sim de uma obra de poucos anos antes. A própria Sonata nº 3 é uma forma razoavelmente acadêmica, onde o processo de simulação encontra-se presente ilustrando como uma obra pode se modelar em outra, cujo próprio molde é um padrão de forma amplamente utilizado por gerações anteriores. Não só aqui poderíamos falar sobre a estrutura da forma, mas também do conteúdo, a ideia de uma sonata em três movimentos com *Allegro-Sonata*, tempo lento lírico e *Finale alla Tocatta* (bastante comum no Classicismo). Os Exemplos 1a e 1b ilustram a similaridade entre as duas obras já em seus compassos e gestos iniciais.



Exemplo 1a: Sonata nº 3, compassos iniciais (1-2) e **Exemplo 1b:** Sonata nº 4, compassos iniciais (1-5)

A Tabela 1 contrapõe as formas dos últimos movimentos das duas Sonatas explicitando as analogias: formas ternárias com textura coral na parte central, além do motivo de abertura ritmado em *ostinato*.

Sonata nº 3				
Seção A	Seção A'	Seção B	Seção A''	Coda
1-14	15-48	49-62	63-81	82-134
Motivo em <i>Ostinato</i> sobre um nonacorde não tonal.	Pentatônica de Mi ₃ e Pentatônica de Mi	Textura Coral + sobreposição de planos sonoros (Modal)	Octacordes	Diatonismo/Passagem Cromática. Afirmação do centro Tonal Dó com passagem virtuosística

Sonata nº 4				
Introdução	A	B	A'	Coda
1-25	26-62	63-102	103-156	157-173
Motivo em <i>Ostinato</i> sobre Lá, Lá _b e Sol	Fragmento de <i>Terezinha de Jesus</i> no baixo oposto a figura em <i>ostinato</i>	Figura de graus conjuntos descendentes sincopados em textura coral.	Variante da Seção A com característica principal a utilização do fragmento de <i>Terezinha de Jesus</i> no baixo	Repetição do motivo em <i>Ostinato</i> sobre Lá, Lá _b e Sol

Tabela 1: Quadros gerais do 3º mov. da Sonata nº 3 e do 3º mov. da Sonata nº 4

Ainda, a similaridade nos gestos iniciais e finais de ambas as peças pode ser constatada nos Exemplos 2a e 2b, e 3a e 3b.



Exemplo 2a: Sonata nº 3, terceiro movimento, c. 6-11.

Exemplo 2b: Sonata nº 4, terceiro movimento, c. 1-6.

komponiert 1957 in Sofia/Bulgaria

Exemplo 3a: Sonata n° 3, compassos finais (c. 122-134).

poco a poco

dim. e sempre a tempo (non rit.)

ppp pppp

Con Ped. cresc. sempre sino al fine

Exemplo 3b: Sonata n° 4, compassos finais (c. 162-172).

E, finalmente, mencionamos a utilização do procedimento de empréstimo nos segundo e terceiro movimentos da *Sonata n.º 4*, com a citação da melodia *Terezinha de Jesus*, conforme mostrado no Exemplo 4.



Exemplo 4: Segundo movimento da Sonata n.º 4 para piano de Santoro, onde aparece a citação da melodia Terezinha de Jesus nos c. 24-27

9. Considerações finais

Se Santoro, assim como grande parte dos compositores do século XX modernos ou pós-modernos, transita por diversos e as vezes antagônicos estilos e linguagens, é possível então salientar – de acordo com o referencial teórico de Meyer – a presença de algumas das quatro técnicas de utilização do passado. Santoro jamais ofereceu algum depoimento que apontasse para um rompimento radical com o passado, ao contrário, na sua busca por novas formas de expressão, inclusive em suas experiências eletroacústicas, ele almejou a integração entre passado e presente. Uma de suas obras mais difundidas no exterior, em particular na Alemanha, é a *Bodas sem Fígaro*, obra que, evidentemente, faz uso da técnica de Paráfrase descrita por Meyer ao apropriar-se e transformar fragmentos temáticos da ópera de Mozart.

Se por um lado as relações de similaridades entre as *Sonatas n.º 3 e n.º 4* para piano do compositor, denotam a sua preocupação de se estabelecer um padrão para a música instrumental que contemplasse as premissas do zhdanovismo, por outro atestam o emprego na 4ª Sonata da modelagem intratextual e da apropriação por empréstimo, ambas técnicas descritas por Meyer. Análises mais detalhadas, que estão para além do alcance deste estudo podem revelar outras utilizações dos conceitos de Meyer e contextualizar ainda mais a linguagem de Santoro como Modernista ou Pós-Modernista, ampliando o escopo do conhecimento desta tão interessante e relevante obra pianística brasileira do século XX.

Referências

1. Gandelman, Saloméa. 1997. *36 Compositores Brasileiros, Obras para Piano* (1950, 1988). Rio de Janeiro: Funarte.
2. Kater, Carlos. 2000. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à Modernidade*. São Paulo: Musa.
3. _____. 1992. Educação Musical na Realidade Brasileira Informação e Conhecimento. *Anais da ABEM* de 1992, p. 117.
4. Kramer, Lawrence. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Lochhead, Judy e Joseph Aunder (Eds.). New York: Routledge.
5. Larsen, Juliane. 2010. A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição. Dissertação de Mestrado: ECA - Universidade de São Paulo.
6. Lívero, Iracele V. 2003. Santoro: Uma História em Miniaturas: Estudo Analítico Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. Dissertação de Mestrado, UNICAMP.
7. Mendes, Sergio Nogueira. 1999. Claudio Santoro e a expressão musical ideológica. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.
8. Meyer, Leonard B. 1967 (2ª ed. 1994). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
9. Sant'anna, Affonso Romano de. 2007. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Attica.
10. Santoro, Claudio. *Correspondência a Curt Lange: 20/10/1949*. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange, UFMG.
11. _____. *Correspondência a Curt Lange: 20/11/1956*. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange, UFMG.