UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

ESTÉTICA MUSICAL E REALISMO SOCIALISTA EM OBRAS NACIONALISTAS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: JANELAS HERMENÊUTICAS

por

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Profª. Dra. Carole Gubernikoff.

RIO DE JANEIRO, 2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ESTÉTICA MUSICAL E REALISMO SOCIALISTA EM OBRAS NACIONALISTAS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: JANELAS HERMENÊUTICAS

por

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Profª. Dra. Carole Gubernikoff.

RIO DE JANEIRO, 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA TESE

"ESTÉTICA MUSICAL E REALISMO SOCIALISTA EM OBRAS NACIONALISTAS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: janelas hermenêuticas"

por

Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Carole Gubernikoff (orientadora)

Professora Doutora Lúcia Barrenechea

Professora Doutora Catarina Leite Domenici

Professor Doutor Silvio Augusto Merhy

Professor Doutor Marcos Ribeiro de Moraes

Conceito: Aprovado

JUNHO DE 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

ATA DA 43ª DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: Sala de Vídeo

REALIZADA EM 18 de junho de 2010 HORÁRIO: 9:30 hs

CANDIDATO: **Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho**

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª. Carole Gubernikoff (orientadora)
Profª Drª Lúcia Barrenechea
Profª Drª Catarina Leite Domenici
Profº Drº. Silvio Augusto Merhy
Profº Drº. Marcos Ribeiro de Moraes

TÍTULO DA TESE: ESTÉTICA MUSICAL E REALISMO SOCIALISTA EM OBRAS NACIONALISTAS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: janelas hermenêuticas

A sessão pública foi iniciada às 9:30 horas. Após a exposição de cerca de 25 minutos, o candidato foi argüido oralmente pelos membros da banca durante duas horas e meia. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato aprovado tecendo os seguintes comentários:

O trabalho foi considerado relevante e inédito, recomendando a publicação tanto em artigos quanto num possível livro

A sessão foi encerrada às 12:45. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo candidato.

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
http://www.unirio.br cla-ppgm@unirio.br

Hartmann Sobrinho, Ernesto Frederico.
H333 Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro : janelas hermenêuticas / Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, 2010.
217p.

Orientador: Carole Gubernikoff.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Claudio Santoro, 1919-1989. 2. Música para piano. 3. Nacionalismo na música. 4. Nacionalismo e socialismo. 5. Hermenêutica (Música). I. Gubernikoff, Carole. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 786.2

À memória de Hilda Hartmann

AGRADECIMENTOS

Ao longo de três anos e meio de trabalho muitas pessoas participam e interagem com o pesquisador levantando questões, suscitando dúvidas e oferecendo críticas construtivas. Um sincero agradecimento a todos estes que, diretamente ou indiretamente, participaram da elaboração deste trabalho. Um especial agradecimento à pianista Gilda Oswaldo Cruz que, gentilmente, colocou a disposição as suas partituras das obras de Santoro presentes neste trabalho. Um especial obrigado a todos os amigos e colegas de Doutorado, em particular Ronal Xavier Silveira, José Eduardo Costa, Laíze Guazina e Denise Zorzetti, estes últimos os que travaram um contato mais direto nas discussões da minha pesquisa, sempre com excelentes sugestões e conselhos. Agradeço aos meus colegas de trabalho do Conservatório de Música de Niterói, do CEIM da UFF e, mais recentemente, da UFES pelo apoio e companheirismo. Aos meus amigos pessoais, particularmente Karla Godoy Estelita, Márcia Sant'Anna da Costa e Mirna Azevedo. Aos professores e funcionários do PPGM da UNIRIO, principalmente o Dr. Silvio Merhy e a Dra. Lúcia Barrenechea que participaram de praticamente todas as fases da elaboração desta tese com precisas observações e direcionamentos. A minha família, especialmente a minha mãe Savannah Hartmann pelo sempre presente incentivo, não somente no curso de pós-graduação, mas, fundamentalmente, ao longo da minha vida. Finalmente, a minha orientadora Dra. Carole Gubernikoff, cuja orientação segura, experiência e profundo conhecimento, além de sua sempre disposição para sanar as minhas dúvidas foram decisivas para a conclusão desta pesquisa.

HARTMANN, Ernesto Frederico. *Estética musical e Realismo Socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: Janelas hermenêuticas*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho procura identificar através do conceito de "Janelas Hermenêuticas" de Lawrence Kramer elementos nacionalistas em três Sonatas para piano da década de 50 do compositor Cláudio Santoro. Com um referencial teórico que busque a compreensão dos conceitos de Nacionalismo, Zhdanovismo, *Intonazia*, *Imagem Musical* e *Sinfonismo*, almeja-se uma compreensão dos recursos e técnicas composicionais utilizadas por Santoro para contemplar em sua música as premissas do Realismo Socialista, premissas estas expostas em diversos documentos oficiais do Partido Comunista da URSS e discutidas no II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em Praga no ano de 1948.

Palavras-chave: Realismo Socialista, Hermenêutica Musical, Claudio Santoro.

HARTMANN, Ernesto Frederico. *Musical Aesthetics and Social Realism in nationalist works for piano of Claudio Santoro: Hermeneutical Windows*. 2010. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research intends to identify nationalist elements supported by Lawerence Kramer's concepts of "Hermeneutic Windows" in three Sonatas for Piano composed by Claudio Santoro in the 50's. With a theoretical approach that seeks to comprehend the concepts of Nationalism, Zhdanovism, Intonazia, Musical Imagery and Symphonism it aims to understand the resources and compositional techniques applied by Santoro in his quest for fulfilling the expectations of the Social Realism, whose premises where publicized in official URSS Communist Party documents and widely discussed at the II Progressists Composers Congress that was held in Prague in the year of 1948.

Key-words: Social Realism, Musical Hermeneutics, Claudio Santoro

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS_____x

LISTA DE GRÁFICOS_____xii

LISTA DE TABELAS_____xii

INTRODUÇÃO _____1

I - REALISMO SOCIALISTA E ZHDANOVISMO_____8
Realismo Socialista 8
O Congresso de Praga 12
Santoro e o Congresso de Praga 25
Koellreutter, outros Dodecafonistas Brasileiros e a Repercussão do Congresso de Praga no Brasil 31

II - NACIONALISMO_____ 33
Nacionalismo Cultural 36
Nacionalismo Musical 37
Populismo 40
Nacionalismo no Brasil 42
Mario de Andrade e o Nacionalismo 47
O Modernismo e sua Proposta 53

III - INTONAZIA, IMAGEM MUSICAL E SINFONISMO_____ 57

IV - JANELAS HERMENÊUTICAS _____ 64
Música Positiva 64
Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer 69
Realismo Socialista e a Metáfora Sonora 75

V - A PAULISTANA Nº 7, A SONATA Nº 3 E A SONATA Nº 4 PARA PIANO_____79
Paulistana nº 7 (1953) 86
Sonata nº 3 (1955) 93
Sonata nº 4 (1957) 100
Janelas Abertas 109
A repetição do motivo rítmico de Semicolcheia-Colcheia-Semicolcheia e suas variantes 110
A utilização do gênero Tocatta como movimento final das Sonatas 114
A utilização recorrente nas três obras da textura de superposição de planos 116
A utilização do centro Tonal Dó nas três obras, independentemente do centro Tonal eleito como inicial 119
A utilização dos Modos de forma análoga à utilizada na música folclórica brasileira 122
A enunciação do tema principal em textura homofônica reforçada pelo uníssono 125

CONCLUSÕES _____ 128

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ 132

ANEXOS _____ 143
A tendência ideológica da música Soviética 144
Partitura da Paulistana nº 7 para Piano de Claudio Santoro 163
Partitura da Sonata nº 3 para Piano de Claudio Santoro 173
Partitura da Sonata nº 4 para Piano de Claudio Santoro 196

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 01.	*Paulistana nº 7*, célula rítmica presente nas diversas Seções.	84
Exemplo musical 02.	*Sonata nº 3*, coleções Pentatônicas na Estrutura expositiva.	84
Exemplo musical 03.	*Sonata nº 3*, seqüência de centros tonais ao longo da obra.	85
Exemplo musical 04.	*Sonata nº 4*, paráfrase da melodia Terezinha de Jesus, segundo movimento, compassos 24-27.	85
Exemplo musical 05.	*Paulistana nº 7*, compassos de abertura.	86
Exemplo musical 06.	*Paulistana nº 7*, final do transitivo com sinalização para a Coda.	87
Exemplo musical 07.	*Paulistana nº 7*, segundo tema, compassos 59-69.	88
Exemplo musical 08.	*Paulistana nº 7*, início do Desenvolvimento, compassos 88-94.	89
Exemplo musical 09.	*Paulistana nº 7*, esquema geral dos centros tonais.	89
Exemplo musical 10.	*Paulistana nº 7*, Episódio, compassos 126-130.	90
Exemplo musical 11.	*Paulistana nº 7*, compassos finais (200-204).	90
Exemplo musical 12.	*Sonata nº 3*, oposição entre as teclas brancas e pretas.	93
Exemplo musical 13.	*Sonata nº 3*, oposição entre as teclas brancas e pretas e coleções Pentatônicas na Estrutura expositiva.	94
Exemplo musical 14.	*Sonata nº 3*, gênese do motivo principal.	94
Exemplo musical 15.	*Sonata nº 3*, fragmento do Desenvolvimento Terminal.	96
Exemplo musical 16.	*Sonata nº 3*, superposição de planos no segundo movimento, compassos 6-10.	96
Exemplo musical 17.	*Sonata nº 37*, início da Seção B, compassos 49-56.	98
Exemplo musical 18.	*Sonata nº 3*, compassos finais (122-134).	99
Exemplo musical 19.	*Sonata nº 4*, células rítmicas presentes na Estrutura expositiva A2, compassos 18-22.	101
Exemplo musical 20.	*Sonata nº 4*, Estruturas expositivas A2 e B.	102
Exemplo musical 21.	*Sonata nº 4*, fragmento do Desenvolvimento, compassos 45-54.	103
Exemplo musical 22.	*Sonata nº 4*, fragmento do Desenvolvimento terminal, compassos 215-224.	104
Exemplo musical 23.	*Sonata nº 4*, compassos iniciais (1-4).	104
Exemplo musical 24.	*Sonata nº 4*, Seção B do movimento final, compassos 80-84.	106
Exemplo musical 25.	*Sonata nº 4*, compassos finais (162-172).	106

Exemplo musical 26.	Variantes da célula rítmica colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia.	111
Exemplo musical 27.	*Sonata nº 3*, Terceiro movimento, compassos 6-11.	114
Exemplo musical 28.	*Sonata nº 4*, Terceiro movimento, compassos 1-6.	115
Exemplo musical 29.	*Sonata nº 3*, Terceiro movimento, compassos 49-56.	115
Exemplo musical 30.	*Sonata nº 4*, Terceiro movimento, compassos 85-95.	116
Exemplo musical 31.	*Sonata nº 3*, primeiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 45-48.	117
Exemplo musical 32.	*Sonata nº 4*, primeiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 55-58.	117
Exemplo musical 33.	*Paulistana nº 7*, sobreposição de planos sonoros, compassos 42-46.	118
Exemplo musical 34.	*Sonata nº 3*, terceiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 57-60.	118
Exemplo musical 35.	*Paulistana nº 7*, compassos finais (196-204) afirmando o centro Tonal Dó.	120
Exemplo musical 36.	*Sonata nº 3*, compassos finais do terceiro movimento (130-134) afirmando o centro Tonal Dó.	121
Exemplo musical 37.	*Sonata nº 4*, compassos finais do terceiro movimento (162-172) afirmando o centro Tonal Dó.	121
Exemplo musical 38.	Compassos 1-8, segundo movimento da *Sonata nº 3 para Piano* de Santoro.	122
Exemplo musical 39.	Compassos 1-10, segundo movimento da *Sonata nº 4 para Piano* de Santoro.	123
Exemplo musical 40.	Segundo movimento da *Sonata nº 4 para Piano* de Santoro, *Terezinha de Jesus*, compassos 24-27.	124
Exemplo musical 41.	*Paulistana nº 7*, compassos iniciais (1-4).	125
Exemplo musical 42.	*Sonata nº 3*, compassos iniciais (1-2).	126
Exemplo musical 43.	*Sonata nº 4*, compassos iniciais (1-5).	126

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01.	Utilização da figura .	112
Gráfico 02.	Utilização da figura .	112
Gráfico 03.	*Paulistana nº 7.* Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).	113
Gráfico 04.	*Sonata nº 3.* Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).	113
Gráfico 05.	*Sonata nº 4.* Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).	113

LISTA DE TABELAS

Tabela 01.	Quadro geral da *Paulistana nº 7.*	92
Tabela 02.	Quadro geral do 1º movimento da *Sonata nº 3.*	98
Tabela 03.	Quadro geral do 2º movimento da *Sonata nº 3.*	98
Tabela 04.	Quadro geral do 3º movimento da *Sonata nº 3.*	99
Tabela 05.	Quadro geral do 1º movimento da *Sonata nº 4.*	108
Tabela 06.	Quadro geral do 2º movimento da *Sonata nº 4.*	109
Tabela 07.	Quadro geral do 3º movimento da *Sonata nº 4.*	109

INTRODUÇÃO

Vários trabalhos relevantes foram escritos em língua portuguesa sobre Claudio Santoro e sua obra para piano. Entre eles destacam-se os de Marly Kubota (1996), que aborda o ciclo completo das Sonatas para Piano analisando-as a luz do modelo de forma proposto por Charles Rosen, o de Cristina Nascimento (1998) sobre a *Sonata nº 3* para Piano e o de Iracele Lívero (2002) que, além de rico em suas análises dos Prelúdios (não só os publicados, mas também os que não constam na edição Savart), apresenta uma vasta documentação sobre a vida do compositor.

Entretanto, ainda existem poucas pesquisas que abordam as influências do Zhdanovismo, do Realismo Socialista e do Nacionalismo, vigentes no Brasil na década de 50, período em que o compositor adotou uma estética francamente nacionalista. Mais especificamente, não encontramos nenhum que trate deste tema tendo como objeto a obra pianística do compositor. Sergio Mendes (1999) em sua dissertação sobre a *Sinfonia Brasília* identifica a aplicação dos conceitos caros ao Realismo Socialista: *Intonazia*, *Imagem Musical*, *Música Positiva* e *Sinfonismo*, porém este trabalho não contempla a obra para Piano. A presente pesquisa propõe elucidar estes conceitos e verificar a sua real aplicabilidade em uma seleção de obras para piano, limitada pelo recorte temporal da denominada "fase nacionalista", que perdura ao longo da década de 50.

Sendo o Zhdanovismo uma política prescritiva do governo Stalinista na União Soviética, buscou, com maior ou menor sucesso, uma amplitude mundial. A princípio, todos os compositores "progressistas" deveriam nortear suas realizações pelas premissas do Realismo Socialista, cujas teses estão sintetizadas e expostas nas resoluções do *II Congresso de Compositores e Músicos Progressistas* que teve lugar em Praga no ano de 1948. Claudio Santoro foi o único compositor brasileiro a participar deste congresso, proferindo uma palestra e, posteriormente, retornando ao Brasil com o objetivo de experimentar uma abordagem estética alinhada ao Zhdanovismo. Sua conversão ao nacionalismo e as suas ações para com outros colegas e, inclusive, para com seu antigo mestre Hans Joachin Koellreutter refletem esta nova postura, evidentemente influenciada pelo que viu e ouviu durante sua estada em Praga.

Entre as obras de Santoro para piano da década de 50, a *Paulistana nº 7* de 1953, a *Sonata nº 3 para Piano* de 1955 e a *Sonata nº 4 para Piano* de 1955, obras deliberadamente denominadas Sonatas pelo próprio compositor, permitem a apreciação de um recorte das técnicas composicionais e da tentativa de Santoro de se adequar às premissas do Realismo Socialista, particularmente em uma forma tradicional, exclusivamente instrumental e típica da estética neoclássica. A distância cronológica entre cada uma dessas obras é de aproximadamente dois anos, o que permite uma visão detalhada do processo de desenvolvimento da linguagem do compositor na década de 50. A questão que se apresenta é se Santoro realmente foi fiel às premissas estéticas a que se propôs em sua fase nacionalista ou se a distância geográfica, as condições políticas ou outros fatores tornaram seu discurso diferente de sua prática.

A partir do objeto escolhido, esta pesquisa tem como objetivos:

1) Contextualizar a fase nacionalista de Santoro, suas ações e posturas estéticas a partir da compreensão dos conceitos de Realismo Socialista, Zhdanovismo e nacionalismo.

2) Analisar as Sonatas buscando elementos que possam ser utilizados na discussão sobre os significados e os conteúdos nacionalistas e realistas que se supõem presentes.

3) Discutir e aplicar as abordagens teóricas que vislumbrem a possibilidade de compreensão dos significados contidos na música, em particular através da hermenêutica musical.

4) Verificar nas obras selecionadas a presença dos significados imbricados à estética nacionalista e realista.

Analogias existentes entre a forma como as regras culturais são estruturadas e aquelas que regem e ocorrem no pensamento musical viabilizam conexões entre experiências musicais e não musicais. Este é um princípio capital para aceitar-se uma abordagem analítica da música que vise localizar e compreender os significados presentes no texto musical. Em diferentes culturas observa-se a capacidade de relacionar diferentes transformações de uma mesma figura musical, porém na música ocidental, e em particular na música denominada erudita (mesmo que contemporânea) algumas partes do desenvolvimento cognitivo necessitam de uma prática e de um aprendizado para a sua completa realização e percepção. *Intonazia* e *Imagem Musical* são conceitos que emergem da visão de música como capaz de viabilizar estas conexões. O sentido de uma mensagem musical está diretamente relacionado à cultura, aprendizado e vivência musical de uma determinada sociedade interagindo nas idéias sobre o indivíduo, o outro e os sentimentos corporais. A sua compreensão depende muito do contexto

em que ela é realizada (performance) e ouvida (percepção). Padrões musicais podem variar no que comunicam mesmo intra-culturalmente, dependendo da forma como forem utilizados. Ao longo do século XX, alguns autores como John Blacking, Alan Merriam e David McAllester propuseram uma abordagem da etnomusicologia que contemplasse a idéia de que a música produzida por uma determinada sociedade estava, necessariamente, representando-a, seja através da perspectiva do compositor ou da do ouvinte. Esta abordagem foi bastante difundida como podemos observar nas afirmações de Ernst Fischer: "a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período" (FISCHER, 1959, p. 207) e "o conteúdo não se limita a ser o que é apresentado e é também como está sendo apresentado, em que contexto, em que grau de consciência social e individual." (FISCHER, *op. Cit*., p. 51). Ainda, no que diz respeito aos estilos ou fases de um compositor, Blacking afirma que "nenhum estilo musical tem seus 'próprios termos', seus termos são os da sua sociedade e cultura[1]" (BLACKING, 1973, p. 16).

O compositor manipula os significados sonoros que são aprendidos culturalmente de forma a obter tipos de respostas que também foram aprendidas no mesmo meio social. Os conceitos de significação de conteúdos na música do Realismo Socialista partem do princípio de que a linguagem musical pode, efetivamente, ser portadora de significação. Esta hipótese contraria o paradigma predominante de música autônoma e abstrata, incapaz de transmitir outro significado externo à obra que não ela própria. Este paradigma encontra-se muito bem fundamentado a partir das idéias de Hanslick que se tornaram de grande relevância para a estética musical ocidental a partir de meados do século XX. A propósito, sistemas e ferramentas de análise elaborados a partir do modelo lógico-racional derivado deste paradigma não contemplam a possibilidade de interpretação destes significados, esgotando-se na descrição da música como um sistema de técnicas composicionais, frequentemente, através de um método lógico-dedutivo.

A música é capaz de expressar idéias sobre aspectos da sociedade mesmo na ausência de palavras, conexão com a vida social ou roteiros programáticos conduzindo a diversos níveis de consciência da experiência estética. A música não é uma linguagem imediatamente compreendida como expressão metafórica de sentimentos, porém, ela pode ser compreendida de outras formas se precisamente observada a partir do seu contexto. Para a compreensão dos significados, imprescindíveis para o Realismo Socialista, é essencial a seleção e aplicação de ferramentas que se edifiquem a partir de uma lógica que privilegie não só os aspectos

[1] "No musical style has 'its own terms': its terms are the terms of its society and culture".

objetivos da música, mas, primordialmente, os subjetivos, mesmo levando em consideração que a própria subjetividade é uma construção epistemológica do modelo racional. A hermenêutica musical, resgatada no final do século XX, apresenta-se como um formidável recurso para apontar caminhos que elucidem esta questão. Essencialmente, a partir da obra de Lawrence Kramer, obra esta que não propõe um método hermenêutico em si, mas aponta para possibilidades de interpretação através do seu conceito de "Janelas Hermenêuticas", podemos construir – a partir da localização destas janelas na obra – significados que contemplem o conceito de "Conteúdo Positivo".

Os teóricos dos conceitos de *Intonazia* e *Imagem Musical* encorajaram a utilização de música folclórica, devido a sua forte identificação com ela. Ao observar a elaboração do *Sinfonismo* ao longo da obra, pode-se pensar na mensagem de grandiosidade da revolução, de vitória da massa e de soberania do sistema socialista. A mensagem é, portanto, clara e, quanto mais próxima em caráter do povo e quanto mais "positiva" como declara o próprio Santoro, mais ela estará em condições de sustentar a ideologia a qual se propõe servir. Ao mesmo tempo, a fundamentação de uma prática musical exclusivamente deste modo, ou seja, a radicalização desta experiência, frequentemente propicia a construção de um discurso que suporta uma visão demasiadamente provinciana de arte.

Este trabalho pretende compreender os conceitos de *Intonazia*, Música Positiva, *Imagem Musical* e Realismo Socialista na Música (conceitos cuja descrição oficial encontrada nos documentos oficiais do partido e em pronunciamentos de Zhdanov é de certa forma volátil) e identificar janelas hermenêuticas dentro das obras. Muitas janelas podem ser abertas permitindo a interpretação de um também grande número de significados. Para esta Tese foram eleitas algumas que podem servir de exemplos da forma como o compositor estruturou sua linguagem e sua técnica visando alinhar-se a sua proposta estética altamente influenciada pela sua ideologia.

Outro conceito abordado é o nacionalismo. Políticas objetivamente nacionalistas foram postas em prática no Brasil a partir do Governo Vargas. Uma elite intelectual, fortemente ligada à Semana de Arte Moderna de 22 participou ativamente do governo Vargas, como foi o caso de Mario de Andrade. Nacionalismo e colonialismo, portanto, são conceitos que devem ser compreendidos em conjunto. A palavra Latina *colere*, da qual deriva o verbo colonizar, significa cultivar. Colonizar, para os Romanos, significava cultivar as terras conquistadas, sendo que a utilização desta palavra como o conceito de conquista, imigração e dominação econômica, política e cultural, só surgirá muito tempo depois do fim do Império Romano. A princípio, em um aparente antagonismo, nacionalismo pode ser compreendido

como uma corrente que procura integrar os valores de um conjunto sócio/cultural na tentativa de criar uma identidade que, frequentemente, ultrapassa fronteiras geográficas e se constrói em locais e grupos sociais onde poucos pontos comuns poderiam ser observados. Através da busca de elementos simbólicos, o nacionalismo edifica um discurso que pretende legitimizar a história da arte, a filosofia, a religião e o idioma de uma determinada sociedade, transformando-os em patrimônios nacionais.

Em suas primeiras tentativas de composição, Santoro utilizou livremente a combinação dos sons em suas composições e experimentou técnicas serialistas em suas obras. Após seus estudos com Koellreutter na década de 40, abraçou o dodecafonismo, mesmo que de uma forma extremamente pessoal, sendo esta, a sua chamada fase atonal. Já na década de 50, influenciado pela sua ideologia e pelo movimento nacionalista que ainda vigorava com grande pujança no país, decidiu-se por uma linguagem mais próxima do folclore e da música popular sem, contudo, utilizar material folclórico derivado de pesquisas em suas obras. A apropriação do vernáculo nacional era, antes deste momento, um procedimento pouco freqüente para o compositor. Inicialmente, ele acreditou que as técnicas dodecafônicas introduzidas no país por Koellreutter representariam o novo ideal revolucionário em bases marxistas. A ausência de hierarquias funcionais – característica essencial desta técnica – poderia representar uma analogia com as novas bases humanistas propostas pelo Realismo Socialista, a da igualdade social, e poderia se tornar um veículo para a universalização da música, outra proposta da ideologia vigente. Mesmo não sendo o que se poderia denominar um ortodoxo na utilização da técnica dodecafônica (Santoro raramente utilizava séries de doze sons e ainda, freqüentemente alterava a ordem de apresentação das notas de forma arbitrária), o compositor francamente aderiu de forma pessoal às suas premissas até onde foi possível. O momento de ruptura e reorientação estética, adotando as premissas Zhdanovistas se deu especificamente em seu retorno ao Brasil após o II Congresso de Compositores de Praga, que deu por voto vencido a possibilidade da utilização da música “atonal”.

Entre algumas de suas obras compostas para Piano representativas dos anos 50/60 podemos citar os *Prelúdios* do primeiro caderno, onde a aproximação e a influência da música popular se fez tão presente que, inclusive, dois deles receberam letras de Vinícius de Moraes tornando-se canções, a série *Paulistanas* composta de sete peças onde, particularmente, a última o próprio compositor adicionou o subtítulo “Sonata em um Movimento”, o *Frevo*, as *Dansas Brasileiras*, a *Tocatta* e a *Terceira e Quarta Sonatas*. Esta fase nacionalista se prolonga até meados da década de 60, período em que o compositor novamente se ausenta do país por problemas políticos em conseqüência do golpe militar de 1964. Radicado na

Alemanha Oriental, Santoro experimenta música eletrônica e aleatória, um retorno ao atonalismo e a alguns procedimentos seriais, porém, sempre da forma livre que caracterizou o seu estilo.

Buscando compreender o amadurecimento da linguagem nacionalista de Santoro dentro do contexto de sua época, o formato deste trabalho divide-se em:

Capítulo I – *Realismo Socialista*. Busca expor, explanar e contextualizar o panorama sócio-político e estético do Realismo Socialista e do Zhdanovismo. Comenta as ações e posturas adotadas por Santoro após seu retorno do *Congresso de Praga* entendido como momento decisivo em sua carreira e as contextualiza no panorama musical brasileiro da época.

Capítulo II – *Nacionalismo*. Conceitua e contextualiza o nacionalismo apresentando os conceitos de nacionalismo cultural, musical e populismo, comentando sobre a sua repercussão e aplicação no Brasil com ênfase na Era Vargas e na década de 50. Aborda a questão da construção da identidade nacional e o discurso nacionalista de Mário de Andrade

Capítulo III – *Intonazia, Imagem Musical e Sinfonismo*. Apresenta, discute a literatura e os conceitos de *Intonazia, Música Positiva, Sinfonismo* e *Imagem Musical* como resultado das premissas do congresso e da posição oficial manifestada pelo partido a partir dos pronunciamentos e obras de Zhdanov e Boris Asafiev.

Capítulo IV – *Janelas Hermenêuticas*. Expõe a metodologia de trabalho através da apresentação e aplicação do conceito de Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer.

Capítulo V – *A Paulistana nº 7 e as Sonatas nº 3 e nº 4 para Piano*. Oferece uma análise condensada dos objetos deste trabalho, descrevendo-os em suas estruturas formais. Comenta sobre o *Sinfonismo* nas obras a partir dos dados recolhidos nestas análises e examina as obras a partir dos dados recolhidos nas análises e dos exemplos extraídos nas aberturas das "janelas hermenêuticas", associando-os as premissas do Realismo Socialista, Zhdanovismo e nacionalismo expostas no primeiro e segundo capítulos.

Conclusões - Revê os resultados e os conceitos abordados e aponta para possibilidades e questões não contempladas na pesquisa.

Anexo I - A tradução do discurso A Tendência Ideológica da Música Soviética, proferido por Andrei Zhdanov em 1948, discurso capital na compreensão da visão oficial do Partido sobre os assuntos relacionados ao Realismo Socialista na música.

Anexo II - Uma cópia xerográfica das partituras da *Paulistana nº 7, Sonata para Piano nº 3* e *Sonata para Piano nº 4* de Claudio Santoro, objetos de pesquisa desta Tese.

A partir da apresentação e contextualização do Realismo Socialista e do Zhdanovismo iniciaremos a nossa busca pelo desvelamento de significados presentes nas obras selecionadas de Santoro, almejando uma melhor compreensão desta tão importante fase deste singular compositor brasileiro.

REALISMO SOCIALISTA E ZHDANOVISMO

Realismo Socialista

O Realismo Socialista soviético teve seu início como um movimento literário promovido pelo escritor Maxim Gorky que, no Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos em 1934, teceu diversos elogios a Andrei Zhdanov. Recentemente, Zhdanov havia definido o anseio do Realismo Socialista como "demonstrar a realidade no seu desenvolvimento revolucionário"[2]. O Congresso dos Compositores e Músicos Progressistas de Praga que ocorreu quatorze anos depois foi uma versão adaptada para a música do seu similar literário. Obviamente as resoluções destes dois congressos contêm quase na sua totalidade pontos comuns, pois no período do Stalinismo, as artes seriam afirmadas como veículo de propaganda.

No governo de Lênin, o próprio Lênin, Anatóli Lunatcharsky e Arthur Lourié (compositor e chefe do departamento de música do Ministério da Educação) tinham a intenção de levar a educação musical e a música para o proletário soviético por meio de patrocínio a grupos musicais e concertos. Estes concertos poderiam ocorrer não somente nas salas e teatros, mas eram encorajados a serem realizados dentro das fábricas também. Neste momento da história soviética, o futurismo e o experimentalismo eram respeitados (ou melhor, tolerados) sem as perseguições características do sucessor de Lênin, Joseph Stálin, apesar da não identificação pessoal de Lênin com este tipo de arte moderna. O grupo de compositores e músicos que se denominava *Prolekult* e que tinha como meta abandonar as premissas estéticas pré-revolucionárias em prol de uma nova cultura e estética da arte proletária não agradava a Lênin. Para ele, diferentemente de Stálin, este tipo de nova cultura floresceria espontaneamente, sem as imposições ou pré-determinações forçadas e ou subvencionadas pelo estado. Apesar da enorme burocracia da administração cultural soviética na figura do ministério da educação, um ambiente relativamente liberal e muito menos aterrorizante do que o posterior se estabeleceu logo após a Revolução Bolchevique em 1917. Até mesmo as

[2] ZHDANOV In: SCHWARZ, 1983 p. 110.

experiências da segunda escola de Viena, mesmo que não incentivadas, eram admitidas. Neste momento, as artes, apesar de contarem com menos patrocínio financeiro estatal, atingiram um elevado patamar no aspecto qualitativo e no quantitativo.

No início do governo de Stálin (Secretário Geral de 1922-1953) existiam duas instituições, a RAPM[3] e a ASM[4]. Estas instituições foram herdadas da maior liberdade observada nos anos anteriores através de Lunatcharsky, secretário responsável pelos assuntos culturais do governo Lênin. Com o acirramento do controle sobre as organizações sociais pelo estado, a RAPM ganhou força política, devido a sua aberta concordância com o regime Stalinista, enfraquecendo a ASM. Esta última, devido aos conflitos internos e com a RAPM, teve sua dissolução em 1931 quando já se encontrava esvaziada pela perda de seus principais membros por abandono devido a divergências. A vitória desta querela entre as associações parece ter sido vencida pela RAPM principalmente com o proposital afastamento de Lunatcharsky da pasta da educação por Stálin em 1928. A RAPM se tornou autoritária, monopolística e ditatorial. Aparelhada pelo estado, promoveu intervenções nos currículos dos conservatórios e na escolha de professores das instituições. A dispensa de Gliére e Miaskovsky, assim como o incentivo à prática da composição coletiva ao invés da autoria individual foram algumas das ações típicas da RAPM (WILSON, 2005, p. 26). Somente em 1932 com a resolução "Sobre a Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas" que ordenava a fusão da RAPM e o resquício da ASM é que chegava ao fim a era proletária radical na música soviética, sendo sucedida pelo então novo secretário para assuntos culturais Andrei Zhdanov e sua doutrina, inaugurando uma nova era.

Andrei Zhdanov[5], secretário do Partido Comunista, foi designado por Stálin em 1946 para ser o responsável pela política cultural soviética. Ele havia sido um relevante incentivador do socialismo realista nas artes até então com grande influência, devido ao elevado cargo que ocupava no partido comunista. Neste hiato de 12 anos entre 1932 e 1946, o realismo se tornou a estética predominante e oficial do partido nas artes como parte do aprofundamento da política de Stálin de controle total da sociedade civil. Reformadas as outras artes, em 1946

[3] Associação Russa de Músicos Proletários. Defendia a utilização das técnicas mais modernas e de vanguarda, inclusive o dodecafonismo. Acreditava que a música revolucionária deveria englobar estes recursos e técnicas de forma a se diferenciar da música tradicional associada a classe vencida na revolução.

[4] Associação para a Música Contemporânea. Acreditava na manutenção da tradição, porém de forma radicalmente conservadora. Almejava erradicar os ruídos e restaurar o belo, perdido no subjetivismo romântico do século XIX. Era a ala mais conservadorista. Ambas as instituições foram desmanteladas sendo substituídas por um novo órgão denominado União dos Compositores, altamente controlado pelo estado soviético no período Stalinista.

[5] Андре́й Алекса́ндрович Жда́нов, Andrei Alexandrovitch Zhdanov. A letra Ж em russo não tem equivalente em português, podendo ser representada por zh ou por j. Para este trabalho utilizaremos a primeira alternativa, que mais se aproxima da presente na bibliografia pesquisada.

inicia-se o processo de reorganização da música com o objetivo de torná-la adequada às premissas do Realismo Socialista. Após sua designação para o cargo, Zhdanov pôs-se a implementar a sua doutrina, supostamente fundamentada em uma oposição ao Formalismo nas artes. Como resultado de sua censura, a partir de 1948 até 1952 no governo de Nikita Kruschev onde se realizou a "desestalinização" e quando a doutrina foi considerada negativa para a cultura soviética, foram realizadas perseguições a ilustres e consolidados artistas soviéticos como Shostakovitch e Prokofieff, cuja música, muitas vezes – nas palavras do próprio Zhdanov[6] – era "marcada por perversões Formalistas e por tendências antidemocráticas, estranhas ao povo e ao gosto artístico soviético" (ZHDANOV, 1948). Estas perseguições, essencialmente, se deram muito mais devido ao prestígio desses compositores no ocidente do que propriamente por algum critério ou diretriz Realista Social claramente estabelecido. Um forte indício disso é que, frequentemente, as acusações eram desprovidas de qualquer fundamento objetivo, refugiando-se em conceitos extremamente vagos como "*música positiva*" ou, ainda, expressões de efeito como "de acordo com o gosto artístico do povo soviético".

O Zhdanovismo ou *Zhdanovshchina*[7] é o termo utilizado para representar esta nova política cultural que tinha pretensões de amplitude global. A supersimplificação do conceito de cultura para uma simples associação de símbolos à específicos valores morais é uma de suas principais características. Desta forma, existiam duas alternativas para o artista: uma ideologicamente correta, a de identificação com os valores populares e aproximação da arte com o povo através da sua simplificação e outra ideologicamente deturpada, a serviço do capital, que representava a arte como produto de uma classe sem potencial de desenvolvimento, decadente (burguesia). Na segunda categoria estava o Formalismo e toda a teoria estética do século XIX relacionada à abstração da arte e da arte pela arte.

A teoria de Zhdanov enunciava que todas as esferas do pensamento e da ação estavam divididas em dois campos mutuamente excludentes, antagônicos e irreconciliáveis. Estes dois campos estavam representados no plano das potências pela URSS e pelos EUA. A URSS liderava o Bloco Antiimperialista e Democrático, enquanto os EUA representavam o Bloco Imperialista e Antidemocrático. Como conseqüência, instauraram-se oposições binárias entre o bloco socialista e o bloco capitalista. Na filosofia e na ciência, opunham-se o idealismo e o materialismo; na biologia a genética reacionária de Mendel (adotada pelo Ocidente) e a

[6] O texto integral do documento "A tendencia ideológica da música Soviética" de Zhdanov encontra-se no anexo I desta Tese.
[7] Termo pejorativo para Zhdanovismo no idioma russo.

genética revolucionária de Michurin e Lisenko; na política o imperialismo e o socialismo e, finalmente na arte, o subjetivismo burguês decadente e o realismo socialista.

Parece então, que, com esta total politização da ética e do pensamento, nenhuma dimensão da existência humana podia ser admitida como sendo indiferente. Absolutamente todas estavam a serviço da ideologia. Da filosofia à literatura, do cinema ao divertimento, não se reconheciam outras alternativas. O pertencimento explícito e ativo ao campo representante da revolução socialista com a aceitação inconteste de seus valores e suas premissas filosóficas e estéticas (na interpretação de Stálin) era a única forma de não se posicionar objetivamente no campo inimigo, o do capitalismo. Todos que admitissem qualquer tipo de aproximação com os Estados Unidos ou defendessem uma posição mais moderada, não conflitante com o Ocidente capitalista, mereceriam a suspeita do embrutecido e truculento regime de Stálin, sendo considerados traidores e inimigos do estado soviético[8].

Este grosseiro dualismo ideológico, fruto de um processo de extrema e grotesca simplificação da realidade, propiciaria um permanente enfrentamento e mal estar entre dois pólos absolutos: o da verdade e o do erro, o do amigo e do inimigo, o do bem e o do mal, do amor e do ódio, diante do qual a neutralidade ou a indiferença não são apenas suspeitas, mas sobretudo, criminosas. Entretanto, este radicalismo não era exclusividade do regime soviético. John Foster Dulles, secretário de estado do governo do presidente Einsenhower entre 1953 e 1959, considerava a neutralidade como "imoral"[9], contribuindo para um tensionamento das relações diplomáticas e o aprofundamento de uma guerra fria como conseqüência de um radicalismo ideológico bilateral. Em virtude desta política radical de patrulhamento ideológico na URSS, resultado do Zhdanovismo, muitos artistas relevantes foram advertidos e até mesmo banidos devido as suas condutas "Formalistas" durante o Stalinismo, enquanto que outros, menos dotados, porém mais engajados no movimento, gozavam de grande prestígio (dentro da URSS).

Além dos já citados Shostakovitch e Prokofieff podemos acrescentar, talvez no topo desta lista de perseguidos, a música de Scriabin (praticamente banida), Miaskovsky, além de Kachaturian que também foi alvo de fortes críticas e ataques por Zhdanov.

Contudo, não podemos assumir que após a morte de Stálin, simplesmente, foi o Stalinismo como prática eliminado na sua totalidade. Para a sua sobrevivência o Estado

[8] É interessante a passagem do discurso de Zhdanov que admite a truculência do partido através da sua negação: "Talvez vos cause surpresa que o C. C. do Partido Bolchevique exija que a música seja formosa e graciosa? Não, isto não é um *lapsus linguae*. Afirmamos que somos partidários da música formosa e graciosa, da música capaz de satisfazer as exigências estéticas e o gosto artístico do povo soviético" (Zhdanov, 1948).
[9] HOPES, Townsend. *The Devil and John Foster Dulles*. Boston: Little, Brown & Co., 1973.

Soviético se viu forçado a fazer concessões, afinal padrões políticos e culturais estabelecidos durante tanto tempo não se dissolveriam tão repentinamente. A censura à obra Doutor Jivago de Boris Pasternak (1958), já no governo Kruschev, serve como um exemplo da continuidade (mesmo que menos virulenta) da política anterior[10].

O Zhdanovismo, portanto, é fruto da política mais conservadora e repressora de Stálin, não compartilhada por seu antecessor nem (pelo menos no mesmo grau) pelo seu sucessor. Ele representou um hiato na liberdade de expressão dos compositores soviéticos com reflexo em grande parte do leste europeu ao tentar utilizar a arte como veículo de propaganda ideológica, e que, em certa medida, foi aceita pelos estrangeiros que desejavam se alinhar aos ideais do Partido Comunista.

A compreensão deste momento histórico da URSS na perspectiva de sua política cultural imposta pelo partido, que perdura da segunda metade da década de 40 até meados da década de 50, é fundamental para uma melhor interpretação das atitudes e decisões pessoais e estéticas de Santoro no período de 1948 até 1960 aproximadamente. Seu rompimento com Koellreutter e sua nova proposta progressista estão de pleno acordo com o Zhdanovismo e seus mecanismos e estratégias, refletindo o posicionamento estético e ideológico de Santoro e suas atitudes radicais nesta fase.

O Congresso de Praga

Em 1948 a jornalista Zora Braga comunicou a Santoro da ocorrência de um congresso que aconteceria na Tchecoslováquia organizado pelo sindicato dos compositores de Praga. A temática central deste congresso seria a seguinte questão: Para onde vai a música?[11] Divididos em áreas as conferências tratavam de seis assuntos básicos:

1. Estrutura e expressão da música atual/música clássica e popular
2. O papel das tradições nacionais no desenvolvimento da música
3. Função social da música
4. O método da crítica musical contemporânea
5. A formação dos críticos musicais
6. Música, instrumento de paz e compreensão entre os povos.

[10] Apesar de ter pessoalmente banido o livro, Kruschev, muitos anos depois, afirmou que o livro nada tinha de antisoviético. Esta declaração foi dada pelo seu próprio filho e pode ser encontrada em Dossiê Moscou de Geneton Moraes Neto, página 94.

[11] *Oú va la musique*? (título original em francês)

Como a música folclórica e o aproveitamento de temas nacionais ainda não interessavam muito a Santoro, visto que quase nada da rítmica brasileira e da temática folclórica pode ser encontrado em sua obra da fase atonal, ele definiu sua conferência com o próprio tema principal, "Para onde vai a música". Como subtítulo acrescentou: "O problema do compositor contemporâneo de acordo com a sua posição social".[12]

Para esta conferência Santoro se apoiou muito nas suas discussões com Koellreutter sobre estética e os problemas do compositor. O seguinte trecho demonstra claramente a posição de Koellreutter nos pontos que tangenciam as idéias que Santoro leva ao congresso. Particularmente no papel do artista na sociedade e do conceito de arte utilitária e sua classificação dentro do sistema de valores de Karl Marx.

> "A obra de arte deve ser útil e servir aos interesses da humanidade. Assim toda obra de arte está classificada de acordo com a teoria marxista de valor, dependendo este da importância de uma obra de arte para o progresso revolucionário da humanidade. Eis a concepção utilitária da arte. Pois o artista que não conceder à sua obra a significação que lhe compete em relação ao desenvolvimento social e à super-estrutura dele, será um elemento inútil e portanto prejudicial à sociedade humana. Deste modo o artista serve aos interesses da sociedade, e a arte, assim como toda a super-estrutura, torna-se um reflexo da produção material, ficando sujeita como esta à lei da evolução." (KOELLREUTTER, 1947, p. 15).

As premissas contidas no Manifesto Música Viva de 1946 também foram fundamentais para a elaboração de sua apresentação:

> "O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova. Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos! Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.
>
> 1º de Maio de 1944.
>
> Aldo Parisot, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida." (Manifesto Música VIVA In: NEVES, 1984. p. 94).

Pelo manifesto pode-se observar, particularmente com a frase "esta transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros", a utilização, mesmo que não exclusiva, do dodecafonismo (certamente a tendência radical de que se aponta aqui). Como signatário deste manifesto, Santoro demonstra estar aberto (pelo menos neste momento) a vários tipos de

[12] *Lê problème du Compositeur Contemporain Dans sa Position Sociale.*

experiências com novas técnicas composicionais, não relacionando-as necessariamente à conceitos ideológicos específicos.

Entretanto, um dos pontos de interesse mútuo entre os dois compositores aqui começaria a ser questionado por Santoro: o dodecafonismo. Independente da proposta de uma música engajada na sociedade como já havia sinalizado o Manifesto, Santoro vai mais além e atribuí a este engajamento uma representação da "luta de classes". O dodecafonismo, derivado do Expressionismo e com conteúdo altamente subjetivo, neste contexto representaria exatamente a burguesia decadente, o adversário mor do proletário na luta pelo poder, cuja propaganda socialista clamava ter vencido nos países alinhados.

Em seu artigo "Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga" datado de agosto de 1948, podemos capturar com exatidão esta mudança de posição de Santoro frente às técnicas Expressionistas experimentadas por ele mesmo em sua juventude:

> "De fato, antes do advento do socialismo, o artista dava a impressão de estar na frente e de impulsionar o desenvolvimento da sociedade, porque o povo não estando no poder, ele [sic] representava de fato a vanguarda. Mas hoje nos países socialistas, o povo estando no poder, a classe revolucionária está na frente; o artista que marcha ao lado do proletariado, deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia" (SANTORO, 1948. p. 236).

Inicialmente a posição de Santoro era mais moderada, vendo na técnica de doze sons uma possibilidade, desde que humanizada, de fazer música. Entretanto, da maneira rígida como o dodecafonismo era encarado por alguns compositores radicais adeptos a segunda escola de Viena como Boulez por exemplo, tratava-se apenas de uma substituição superficial de um sistema Formalista (tonalidade) por outro. Assim sendo, ele seria incompatível com as idéias revolucionárias do Realismo Socialista, e estaria fadado a ser rotulado pelos "alinhados" como "tendências da última fase da burguesia". Estas tendências obviamente não poderiam estar elencadas no repertório dos compositores ou artistas que "marcham ao lado do proletariado". Na realidade, o congresso definiu o dodecafonismo como música não "positiva", ou seja, incapaz de representar a mensagem de otimismo e vitória da classe operária, condição primordial para que fosse incluída e, principalmente, caísse nas graças do estado rotulada como música progressista do Realismo Socialista.

Aparentemente, como demonstra a carta de convocação redigida por Schaporin, especificamente quando utiliza as expressões "solução altamente progressista" e "que corresponda aos altos ideais nacionais, populares e realistas na música", o Congresso já tinha suas metas bem resolvidas muito antes de começar. Necessariamente, elas passariam pela utilização da música folclórica e do espírito "popular", sendo assim, a exclusão do atonalismo

– por ser excessivamente Formalista e não ter nenhuma tangência ou origem popular – foi uma conseqüência lógica e previsível do Congresso.

> "as grandes obras de arte são grandes somente em decorrência de sua facilidade de acesso e compreensão por todos. A partir do momento em que a arte não é mais a arte de todo o povo, e torna-se a arte de uma classe pequena de ricos, perde sua importância e torna-se um divertimento estéril". (TOLSTOY, 1948, p. 27).

Em harmonia com a política de controle do estado, o encerramento da convocação deixa bem clara a direção em que o congresso terá de convergir:

> "Cada um dos participantes que se prepara para vir a Praga deveria refletir diversas vezes com toda seriedade e honestidade sobre as questões que figuram na ordem do dia (...) a união de todos na discussão de tais questões fundamentais tende a encontrar a melhor solução (...) penso que no congresso encontrará tal solução altamente progressista, que apontará a saída desta crise na qual se encontra a música contemporânea; que ela corresponda aos altos idéias nacionais, populares e realistas na música. (SCHAPORIN, 1948, In: MENDES, 1999, p. 28).

Se tomarmos como base esta convocação, a definição de caráter "positivo" não fica clara, pelo menos no que diz respeito a como conceituá-la e aplicá-la na música. Não há uma receita ou bula, restando apenas os exemplos de obras anteriores como parâmetro ou guia para os compositores. Entretanto, podemos perceber como Santoro interpretava este conceito em um de seus depoimentos de 1948 sobre seu trabalho de composição do *Ballet* "A Fábrica". Alguns elementos do caráter "positivo" estão presentes nas preocupações de Santoro como, por exemplo, a adequação do material temático ao caráter nacional, a afirmação da vitória do proletariado sobre a burguesia após intensa luta e a ambientação de uma situação típica do cotidiano da classe trabalhadora.

> "Os temas embora sejam meus são de caráter puramente populares e brasileiros, quanto ao conteúdo, este é expressado principalmente no final porque os dois primeiros quadros são muito dramáticos pela tragédia e brutalidade com que se desenvolve a cena, mas no final representa a vitória do proletariado sobre as forças da reação burguesa, dando aí um ensejo de facilitar a procura de um conteúdo positivo" (SANTORO, 1950, [s.p.]).

O Boletim de informação publicado pela Associação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas[13] apenas reitera as decisões do partido, incontestavelmente alinhadas ao projeto político do Estado Soviético. Vladimir Stepanek, compositor Tcheco, foi o responsável pela confecção do documento que foi também divulgado em países da Europa Central e América Latina com o objetivo de unificar as correntes de esquerda presentes nestes países não alinhados com o socialismo.

> "Já em 1947, teve lugar em Praga, o *I Congresso Internacional de Compositores e Críticos*, mas foi somente a resolução do Comitê Central do Partido Comunista Soviético de 10 de Fevereiro de 1948 em relação a ópera de Muradelli "A Grande Amizade", que abriu os olhos de nossos ... as resoluções e deliberações do Congresso praguense de maio de 1948, se exprime de acordo com o *compte-rendus* dos compositores da URSS, Inglaterra, França, Brasil e outros, em

[13] STEPANEK, Vladmir. (Coord.). La Musique Tchecoslovaques sur le Chemin du Realism Socialiste. Praga, 1950.

> relação à profunda crise que atravessa a música contemporânea e indicando a via de saneamento, assim como as possibilidades de um novo desenvolvimento das culturas musicais nacionais. “ (STEPANEK, 1950, p. 2).

Torna-se evidente através da análise deste documento a intenção de propaganda socialista, transformando a corrente de “compositores progressistas” em uma corrente unificada e totalmente submissa à política cultural da URSS. Esta política autoritária, como já foi dito, era a resposta à Doutrina Truman de combate ao comunismo no mundo. A influência do partido se deu de maneira explícita e decisiva, inclusive porque foi através da própria iniciativa e patrocínio do partido (via o sindicato dos compositores) que se organizou o evento.

O principal veículo de informação do partido, o jornal *Pravda* (com o título sugestivo “Verdade”), foi uma das mais potentes armas utilizadas contra os principais compositores soviéticos que ainda se recusavam a produzir uma música “positiva”, próxima e capaz de representar a classe operária. Ele era uma das vozes da política Stalinista caracterizada pela exposição moral de seus adversários, deslegitimizando-os através da opinião pública. O que possa se entender por tendência Formalista foi diversas vezes apontado por este jornal através de críticas na obra de Kachaturian, Prokofieff e principalmente Shostakovitch. Neste último caso, a relação era extremamente instável, visto que Shostakovitch era eventualmente agraciado com algum prêmio instituído pelo estado, porém, mais freqüentemente atacado de maneira veemente como Formalista e defensor dos valores decadentes de uma classe burguesa. Pode-se observar um destes ataques de forma clara no documento de Zhdanov datado de 1948, *A Tendência Ideológica Da Música Soviética.*

> “Há falha muito maior nos alicerces da música soviética. Não podem existir duas opiniões sobre este ponto. Todos os oradores destacaram aqui que um determinado grupo de compositores está exercendo um papel dirigente na atividade criadora da União dos Compositores. Os compositores em questão são os camaradas Schostakovitch, Prokofieff, Miaskovsky, Khatchaturian, Popov, Kabalevski, Schebalin. Há alguém mais que creia possa agregar-se a este grupo? (Vozes na sala: — Schaporin). Falando do grupo dirigente que governa todas as cordas e chaves do CE sobre trabalho criador, são estes os nomes que freqüentemente se mencionam. Consideramos estes camaradas como as principais figuras dirigentes da tendência formalista na música. E essa tendência é fundamentalmente errônea.” (ZHDANOV, 1948, p. 2)

A fama internacional de compositores como Shostakovitch e Prokofieff era desconfortável para o regime, pois estes poderiam ter envergadura moral para facilmente se tornarem figuras icônicas de um possível movimento contra a política cultural centralizadora e controladora do estado. Ironicamente Galina Vishnevskaya comenta:

> “como pode tal fama ser tolerada na terra de ‘igualdade e fraternidade’ ? Por que Shostakovitch é tocado em todos os lugares? O que há de tão especial nele? O reconhecimento internacional deste compositor soviético estava prestes a custar caro a ele ... ele devia ser diminuído, reduzido

> ao nível geral da cultura soviética, do tão chamado realismo social[14].” (VISHNEVSKAYA, 1984, p. 210).

A intervenção do Partido no andamento do congresso, mesmo que velada, se deu principalmente pela multiplicidade de idéias ainda presentes sob a estética realista. Alguns compositores admitiam a possibilidade de contemplar as técnicas composicionais mais avançadas (estes seriam os modernistas, órfãos da ASM). Para estes modernistas, isso seria uma continuação da herança clássica, e que as técnicas poderiam ser, sem maiores problemas, utilizadas a maneira soviética e a serviço das classes populares. Outros (e esses foram os vencedores do embate porque foram sustentados pelo partido) queriam limpar a música de todos os “ruídos e impurezas” presentes na música contemporânea. Sua principal fundamentação era a de que estas técnicas não eram originárias da música folclórica e das classes populares, portanto eram elementos estranhos a estética proposta, não representando a concretude histórica almejada pela revolução.

Santoro inicialmente se identificava mais com as tendências modernistas da Associação para a Música Contemporânea que preconizava a adoção das novas conquistas musicais do ocidente e sua aplicação na estética progressista. Para ele, as novas técnicas como o dodecafonismo e o microtonalismo não significavam necessariamente uma representação da classe decadente, e sim, conseqüência de um processo dialético aplicado à evolução musical, sendo absolutamente lógica a sua aplicação em um país revolucionário e em franco processo de industrialização. Sua própria inclinação artística, inicialmente voltada para o atonalismo de forma voluntária (como é o caso da *Sonata para Violino Solo*, anterior aos seus estudos com Koellreutter), é um excelente exemplo disso.

Mais uma vez, o discurso de Zhdanov *A Tendência Ideológica da Música Soviética* estabelece claramente quais são as idéias da cúpula do Partido e arbitra a questão definitivamente, apoiado pela Resolução do Comitê Central do Partido Comunista (Bolchevique) de 10 de Fevereiro de 1948 (que diz respeito a ópera de Muradelli a Grande Amizade). Zhdanov entendia que o momento histórico era o de enfrentamento de uma luta muito aguda, aparentemente oculta entre divergentes tendências na música soviética, a Progressista e a Formalista. Enquanto a primeira fundamentava-se no enorme papel que exercia a herança clássica, particularmente a escola russa e sua profunda vinculação com as

[14] How could such fame be tolerated in the land of “equality and brotherhood”? Why is Shostakovich being performed everywhere? What’s so special about him? The international recognition of that Soviet composer was bound to cost him something…he had to be whittled down to size – reduced to the general level of Soviet culture, to so-called Socialist Realism.

tradições populares, a outra, sob o pretexto de aparência moderna - através de sua rejeição desta mesma herança - se apoiava na não naturalidade e em uma atitude revisionista. A segunda tendência, obviamente, foi condenada por não estar ligada aos valores soviéticos em sua essência e natureza e foi alvo de forte ataque por parte de Zhdanov, primeiro no plano estético:

> "Esta última tendência substitui uma música natural e formosamente humana por uma música falsa, vulgar e com freqüência, simplesmente patológica" (ZHDANOV, 1948, p. 23)

depois no ideológico:

> Ao mesmo tempo é típico dessa última tendência evitar ataques de frente, preferindo esconder sua atividade revisionista sob a máscara de aparente acordo com os princípios fundamentais do realismo socialista. Tais métodos de 'contrabando', evidentemente, não são novos. Temos na história abundantes exemplos de revisionismo sob o aspecto de aparente acordo com os princípios fundamentais dos ensinamentos que se pretende revisar." (ZHDANOV, op.cit, p. 23).

Algumas questões que afloram são interessantes se propusermos uma analogia entre o discurso de Zhdanov e a postura de Santoro contra Koellreutter. Ao atacar Koellreutter em carta, Santoro utiliza um vocabulário adotando um tom muito próximo ao utilizado por Zhdanov: "Esteve até hoje fazendo jogo dúbio, para ver se conseguia uma conciliação, mas quando foi obrigado a se definir pulou fora", e ainda: "Este músico radicado no Brasil assumiu uma posição de ataque a nós progressistas colocando-se ao lado dos reformistas, trotskistas e fascistas" (retórica abertamente Stalinista). Após alinhar-se totalmente com a corrente dos anti-modernistas, Santoro ao dirigir-se a Koellreuter, simplesmente reproduz os mecanismos do Stalinismo e do Zhdanovismo.

Konder coloca a questão:

> "Stálin pensava da seguinte maneira: Zinoviev, Kamenev, Trotsky, Bukharin e outros têm opiniões 'erradas' a respeito de questões importantes; expondo suas opiniões, defendendo-as, eles produzem efeitos daninhos, *objetivamente* tão nocivos como os efeitos que seriam provocados pela ação de sabotadores, espiões, agentes contra-revolucionários e traidores; portanto, *objetivamente* eles são saboteadores, espiões, traidores, agentes inimigos – e precisam ser *objetivamente* tratados como tais. Nas coisas que Stálin dizia ou escrevia apareciam, volta e meia, o advérbio '*objetivamente*' e o adjetivo 'objetivo' (ou 'objetiva'), precisamente porque ele não encarava dialeticamente a questão do papel da subjetividade na história e tendia a identificar (de modo positivista) 'subjetivo' com 'arbitrário' e 'objetivo' com 'científico'. Para se ter uma idéia de como esse modo de pensar e agir era diferente de Lênin, basta lembrarmos que Zinoviev, Kamenev, Trotsky e Bukharin divergiram de Lênin em questões importantíssimas e nem por isso Lênin os liquidou como Stálin o fez" (KONDER, 1981, p. 72).

No que diz respeito a Stálin, podemos estender sem constrangimentos a mesma categoria de ação/pensamento à Zhdanov. Neste ambiente radical não há espaço para discussão, negociação ou mesmo novas propostas. A linha utilizada pelo Partido se mascara na condição de defensora do povo e dos valores da cultura soviética e clássica, muitas vezes

condenando o Formalismo, mas fazendo nada diferente que introduzindo um novo, como defesa aos questionamentos impostos pela música do século XX. A superação do tonalismo e o Expressionismo, além da inclusão de novos materiais sonoros no contexto musical, não poderiam ser de outra forma vistos senão como uma possibilidade de total reflexão sobre as condições mais fundamentais da esfera existencial. Sendo assim, o próprio socialismo se questionaria e seria ele mesmo sujeito a questionamentos. Logicamente isto traria conseqüências insuportáveis para o regime autoritário e totalitário como posteriormente foi categorizado por Hannah Arendt, que, na prática, ele representava durante o governo Stálin[15].

Ainda Konder nos elucida sobre este assunto:

> "a falta de dialética [ou a má interpretação desta] e o anseio pela comunidade, combinados, podem influir – e com freqüência influem mesmo – no comportamento dos revolucionários. Antes de poder transformar a sociedade na qual nasceu e atua, o revolucionário é em boa parte formado por ela, de modo que seria uma ingenuidade supor que ele possa permanecer completamente imune aos venenos dela. Muitas, muitíssimas vezes, as idéias revolucionárias se combinam, na mesma pessoa, com sentimentos bastante reacionários e com preconceitos surpreendentemente conservadores. Por isso, não são raros os casos de revolucionários que tendem a transformar a organização em que desenvolvem suas atividades políticas numa espécie de ídolo sagrado, que não pode ser submetido a críticas profundas e que deve merecer todos os sacrifícios. Essa atitude, alienada, causa graves prejuízos tanto aos indivíduos como à organização: os revolucionários que "fetichizam" a organização em que atuam deixam de contribuir para que ela se renove e acabam facilitando o agravamento de suas deformações." (KONDER, op. cit.. p. 81).

Talvez esta visão apaziguadora, beirando a ingenuidade, não retrate a realidade da dureza que foi imposta aos artistas considerados não-alinhados como retrata Olkhovsky neste comentário:

> "Realmente é possível imaginar que Zhdanov e o Politburo estavam pensando em como ser benévolos com o povo? (...) Clara e inequivocamente o poder soviético [estava] transformando a arte em uma ferramenta a serviço dos seus interesses políticos subordinando-a como um recurso a sua propaganda[16]". (OLKHOVSKY, 1955, p. 55).

Essencialmente, pode-se observar que durante os anos do Stalinismo houve uma forçosa tendência ao acolhimento da política cultural, mesmo que suas bases filosóficas e estéticas fossem bisonhamente contraditórias e até mesmo obscuras como no caso da música. A quem cabia julgar ou definir (se era realmente possível alguma definição) o que era música do realismo socialista e o que era música "positiva"?

---

[15] "Sua estreiteza ideológica e miopia política conduziram ao desastre do totalitarismo, cujos horrores sem precedentes anularam a gravidade dos eventos ominosos e a mentalidade ainda mais ominosa do período precedente. Assim os estudiosos do período totalitário tem se concentrado quase que exclusivamente na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stálin ..." (ARENDT, 1990, p. 370).

[16] "Is it really possible to imagine that Zhdanov and the Politburo were thinking only of how to be benefactors to the people? […] Thus resolutely and unequivocally, the Soviet power [was] transforming art into a tool for its political struggle and a subordinate addition to its propaganda resources."

Prokofieff sarcasticamente afirmava que “Formalismo é música que as pessoas não entendem em uma primeira audição” (PROKOFIEFF em SCHWARZ, 1983, p. 115). Já Galina Vishnevskaya observou novamente com humor que “Formalismo e Cosmopolitanismo, um termo similarmente pejorativo com uma conotação de anti-semitismo, se tornaram insultos sem significado no vocabulário contemporâneo. No metrô ao invés de obscenidades poderia-se escutar ‘cale a boca seu infeliz cosmopolita’, ou alguém vociferar ‘pare de reclamar seu formalista’” (VISHNEVSKAYA, 1984, p. 220).

A União dos Compositores Soviéticos encontrou severas dificuldades na aplicação do Realismo Socialista na música. No congresso sobre o *Sinfonismo* Soviético em 1935, Kabalevsky observou que a tentativa de muitos compositores na direção de uma escola progressista musical soviética era a de dar um título “soviético” a obra sem, contudo, se preocupar com o conteúdo propriamente dito. Tanto Kabalevsky quanto Shostakovitch detectaram a origem do problema ao rever as ações da RAPM quando a música puramente instrumental era facilmente associada e atacada de Formalista devido a sua falta de conteúdo semântico, ou seja, palavras (principalmente de cunho ideológico e especificamente da ideologia que se queria). Sendo a música instrumental alvo fácil para os ataques anti-formalistas e anti-burgueses, tornou-se uma difícil tarefa estabelecer claramente quais seriam os critérios para a ideal tradução dos princípios ideológicos em sons musicais descolados do texto. A União dos Compositores Soviéticos se pronunciou na tentativa de objetivar a questão. A principal atenção do compositor soviético deveria ser direcionada para os princípios vitoriosos do realismo, em direção a tudo que é heróico brilhante e belo. Isto distinguia o universo do homem comum soviético do burguês decadente e deveria ser incorporada na música através das imagens musicais de beleza e força. O Realismo Socialista demanda uma luta implacável contra as tendências modernistas e burguesas de negação do folclore, e contra a subserviência à arte burguesa.

As definições colocadas nesta época, muito vagas ainda, permitem múltiplas interpretações. Somente com o Zhdanovismo no governo Stálin o estado passa a ter o controle e a estabelecer quais são as obras que efetivamente condizem com a política cultural. Estas seriam então as obras Realistas Socialistas e progressistas. Formalismo é, também, neste contexto, um conceito tão vago quanto o de progressismo e Realismo Socialista na música. As definições só poderiam englobar de forma objetiva o tipo de música que se queria combater e não a que se queria produzir. Entre as obviamente combatidas estavam as tendências experimentalistas, a música “abstrata” e a separação da forma de sua elaboração orgânica

motívica e temática, algo mais facilmente compreensível somente através do conceito de *Sinfonismo*.

Para se ter uma idéia de como o Zhdanovismo foi taxativo, Lunatcharsky, em uma carta em resposta a um grupo de jovens compositores proletários "rebeldes" datada de 1926, afirma que o realismo não era aplicável à música, mesmo que tenha funcionado bem na literatura (LUNATCHARSKY, 1958, p. 308). A natureza deste documento demonstra o quanto, a princípio, não existia a polarização/oposição entre Formalismo e Realismo revolucionário. Esta oposição é típica da teoria dos dois campos de Zhdanov, fundamento teórico do Zhdanovismo. Para Lunatcharsky, ainda, os termos, Formalismo e Realismo, também não seriam adequadamente aplicáveis à música.

A simplicidade característica da música folclórica em oposição à alta intelectualização da música sinfônica poderia facilmente conduzir a um progressismo calcado na supersimplificação, tornando-o uma espécie de epigonismo. Ser simples ou expressar-se de forma simples não necessariamente significa, em música, reproduzir mecanicamente os processos, técnicas e linguagens de cem, cento e cinqüenta anos antes. Essa era uma armadilha em que os compositores progressistas não poderiam cair, afinal, tanto o Formalismo quanto o epigonismo eram inimigos da cultura musical soviética.

Mendes observa que:

> "Diante da alegação de que a URSS era naquele instante 'a guardiã' da cultura musical universal, ou mais amplamente 'o sustentáculo da civilização humana' em oposição à iminente decadência da sociedade burguesa, Zhdanov passa a alertar os compositores para o perigo da infiltração externa e da difusão de valores burgueses entre os representantes da intelectualidade, de alguma forma, ainda apegados aos 'despojos do capitalismo'". (MENDES, 1999, p. 33).

Se considerarmos que não somente o ouvido musical deveria estar atento ao perigo da influência externa, mas, sobretudo, o "ouvido político", a intenção de ultrapassar as fronteiras de julgamento exclusivamente estético para uma representação ideológica de um modelo de sociedade que deveria ser reproduzido pelas nações alinhadas fica evidente. O comentário de Mendes aqui citado reitera a tese de que, transcendendo as questões estéticas e incluindo de forma decisiva a política ideológica de estado, atingiu-se a uma redução do dualismo, uma interpretação equivocada do conceito de dialética marxista através da supersimplificação das forças atuantes e da polarização social reducionista.

A política imperialista, tão atacada pelos socialistas, era reproduzida através de um projeto de dominação cultural, subjugando à Moscou as manifestações específicas de cada região do leste europeu, chamado de bloco socialista, e desconsiderando, em última instância, as diferenças étnicas entre as diversas culturas presentes naquele espaço geográfico. Contudo,

através do patrocínio dos partidos locais, boa parte dos países do leste europeu apresentavam-se harmonizados e repetiam (pelo menos oficialmente através dos representantes dos partidos locais) em uníssono o discurso do partido soviético. Conferências realizadas no congresso e artigos surgidos depois, inclusive do próprio Santoro, reiteram esta tendência de incorporação integral e inquestionável das resoluções. Como era a época de extremos (segundo Hobsbawm), ou adotava-se na íntegra as resoluções abraçando inquestionavelmente as causas ou bania-se do grupo. Não havia uma terceira via disponível.

A crença de que a música do Realismo Socialista deveria promover um retorno à música camponesa, ou seja, à música folclórica e popular de fácil assimilação tem como um de seus principais defensores a polonesa Dra. Lissa Zofia. Para ela o conflito cultural resultante da luta das classes se apresentava de forma polarizada. As classes mais abastadas, elite do capitalismo, consumiam a "música artística", enquanto que as classes operárias, a música "vulgar". A revolução socialista seria então responsável pela criação de uma nova ordem nesta relação de consumo, reiterando a questão de que a estética desta política necessariamente incluía a absorção desta música de origem folclórica e popular e a exclusão das manifestações estranhas ao "espírito e o caráter do povo" (ZHDANOV, 1948, p. 5).

Tudo o que poderia ser considerado como não oriundo do povo deveria ser banido da música, restando apenas o componente popular que deveria ser utilizado de forma "positiva", ou seja, deveria representar a vitória das classes populares sobre a elite de forma afirmativa. Não haveria espaço para a melancolia, o sentimentalismo romântico e muito menos a introspecção subjetiva tão característica do final do século XIX e extremada pelo Expressionismo. A postura do compositor deveria ser norteada pela busca de uma linguagem acessível pelo "povo", não devendo jamais estar sujeita ao subjetivismo que era associado à figura do gênio incompreendido típica do século anterior. Fora a questão presente da música popular, nesta citação, podemos observar nitidamente a predominância da música vocal sobre a música instrumental na visão oficial do partido,

> "Estamos esquecendo que o grande mestre não ficava estranho a nenhum gênero de música, se esses gêneros o ajudassem a aproximar ainda mais a música das grandes massas do povo. Permaneceis, no entanto, todos vós, afastados até mesmo de um gênero como a ópera; considerais a ópera como secundária, a ela opondo a música sinfônica instrumental, isto para não mencionar o fato de que menosprezais a canção, os corais e a música para concerto, considerando vergonhoso rebaixar-se até elas e satisfazer as exigências do povo. Podemos realmente dizer que nossa música sinfônica instrumental se está desenvolvendo em estreita interação com a música do povo, isto é, com a música coral, para concertos ou de canções? Não, não podemos dizer isto. Pelo contrário, incontestávelmente foi aberto aqui um abismo, em conseqüência da subestimação da música popular de parte de nossos compositores sinfônicos" (ZHDANOV, 1948, p. 24).

O Socialismo deveria representar e representar-se por uma música "natural" e vitoriosa, de fácil assimilação. Neste momento transitório, a música deveria ser um canal de educação e conscientização, atraindo uma nova gama de consumidores. "uma vez que a evolução musical tome a direção que hoje podemos prever, podemos imaginar em um futuro remoto, uma total liquidação da divisão da cultura musical em duas vias" (ZOFIA, 1948, p. 2). Na concepção do congresso, a imposição de uma estética e uma direção era justificável devido as recentes conquistas tecnológicas, educacionais e sociais do novo regime. Isto lhe outorgava envergadura moral para intervir e "solicitar" dos artistas de um modo geral que transformassem as suas artes em uma apologia ao sistema. A simplificação da linguagem era, neste panorama, uma conseqüência lógica deste processo.

Para a Dra. Lissa[17] a polarização das duas músicas se definia da seguinte forma:

1 – a música artística é uma música muito intelectual, enquanto a outra é vulgarmente emocional;

2 – a primeira exige dos ouvintes, processos mentais complicados, enquanto a outra é de fácil compreensão, e entra de forma natural no ouvido;

3 – a primeira é uma música, sobretudo, de grandes formas, largamente edificada sobre sua arquitetura e complicada em seus meios técnicos – a outra se limita preferencialmente às formas simples e aos meios técnicos modestos;

4 – a primeira é executada por músicos especialistas, e normalmente apreciada por ouvintes instruídos – a outra é executada em sua maior parte, por músicos amadores e apreciada por todos – ela não exige qualquer preparação preliminar;

5 – a primeira está concentrada nos grandes centros urbanos, está ligada às formas da vida musical criadas para a evolução da cultura urbana/salas de concerto, teatros/óperas, a outra é uma música do subúrbio, das aldeias e cidades do interior;

6 – a primeira é cultivada especialmente como uma vocação e como um meio de existência dos compositores, a outra é cultivada ocasionalmente, criada ao acaso;

7 – a primeira tem seu fim em si mesma, serve ao conhecimento estético de si própria, ela corresponde a um grau posterior da evolução histórica, quando a experiência estética tornou-se uma categoria psicológica independente. A segunda está em conexão, sobretudo, com as condições exteriores, extramusicais. Ela é a expressão do reflexo das formas sociais de expressão desta arte, formas originadas nos estágios primitivos de organização da sociedade humana;

[17] ZOFIA, Lissa. *Les Functions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*, 1948.

8 – finalmente a primeira, codificada pela impressão, pertence àquilo que denominamos os bens culturais, às obras objetivadas, ela é um fragmento da cultura nacional de uma coletividade, enquanto que a outra é, sobretudo, uma música de tradição oral, e somente é reconhecida em certas manifestações como um bem cultural e uma expressão da cultura nacional, o folclore das aldeias.

Com esta perspectiva a confusão se estabelece. Ao mesmo tempo em que ataca o Formalismo da música artística e seu descolamento das classes populares, atribuíram-se as grandes obras canonizadas um valor perenalista. Brahms, Beethoven, e até em certo grau Chopin poderiam ser incluídos na categoria de música que queria se banir na URSS. O Formalismo tão atacado das correntes modernas se replica aqui quando se mantém um repertório (sinfônico e pianístico em sua maioria) tipicamente associado ao passado e a uma elite. Além do mais, conceitos essenciais como o *Sinfonismo*, na verdade, não poderiam estar incluídos na nova estética, visto que o desenvolvimento intelectual expressivo estaria muito mais para a cidade do que para o campo (seria possível admitir que alguma sinfonia de Brahms ou Beethoven se originasse de uma cultura camponesa ao invés de uma cosmopolita como era Viena?). Qualquer processo de empobrecimento ou simplificação que não seja uma manifestação original da própria arte, que seja imposto de cima para baixo, pode e deve ser compreendido como uma forma de manipulação e dominação cultural, um processo análogo ao que assistimos nos dias de hoje promovido pela chamada “indústria cultural”.

A resposta, ou melhor, justificativa para esta questão pode ser observada na conferência de Denis Bartha, integrante da delegação húngara. Devido às recentes experiências húngaras no campo da assimilação e pesquisa folclórica o assunto foi abordado diretamente.

> “Não é o emprego de melodias nacionais, seja qual for sua beleza e valor, nem a tintura folclórica superficial que tirarão o músico contemporâneo da crise atual dos estilos afetados, mas o retorno aos princípios da arte popular, ao sentimento da responsabilidade social, ao sentimento de comunidade de toda a música nacional autêntica”. (BARTHA, 1948, p. 3),

Esta proposta de “universalismo” justifica a entrada de compositores estritamente ligados a estética romântica, que, por definição, deveriam ser a antítese da realista.

Ainda para Bartha, o compositor deveria estar presente com seu povo, ou seja, conviver com ele para poder adquirir seus hábitos, sua maneira, de forma a utilizar-se dos elementos de sua cultura de modo natural e não artificial. A simples utilização do folclórico como elemento superficial, exótico, deveria ser condenada.

Santoro e o Congresso de Praga

O ano de 1948 foi um ano de grande importância para o avanço do socialismo para o mundo. Em 25 de Fevereiro o partido comunista assumiu o poder na Tchecoslováquia, em 14 de Maio o estado de Israel se tornou independente e em 10 de Dezembro a Assembléia geral da recém criada ONU aprovou a Declaração Universal dos Direitos Humanos. O historiador Eric Hobsbawm (como já foi mencionado) considera o século XX a "Era dos Extremos". Sem dúvida alguma, a década de 40 representa um momento de fundamental importância para a compreensão desta era, pois assistiu a segunda guerra mundial, o início da reconstrução da Europa e a divisão do mundo em dois blocos, o Capitalista e o Socialista[18]. Estava instituída a Guerra Fria.

> "surgiu uma política de confronto dos dois lados. A URSS, consciente da precariedade e insegurança de sua posição, via-se diante do poder mundial dos EUA, conscientes da precariedade e insegurança da Europa Central e Ocidental e do futuro incerto de grande parte da Ásia. O confronto provavelmente teria surgido mesmo sem ideologia. George Kennan, o diplomata americano que no início de 1946 formulou a política de "contenção" que Washington adotou com entusiasmo, não acreditava que a Rússia estivesse em cruzada pelo comunismo, e — como provou em sua carreira posterior — estava longe de ser uma cruzada ideológica (a não ser, possivelmente, contra a política democrata, sobre a qual tinha pífia opinião) ... Em suma, enquanto os EUA se preocupavam com o perigo de uma possível supremacia mundial soviética num dado momento futuro, Moscou se preocupava com a hegemonia de fato dos EUA, então exercida sobre todas as partes do mundo não ocupadas pelo Exército Vermelho. Não seria preciso muito para transformar a exausta e empobrecida URSS numa região cliente da economia americana, mais forte na época que todo o resto do mundo junto. A intransigência era a tática lógica. Que pagassem para ver o blefe de Moscou." (HOBSBAWM, 1994, p. 209).

Depoimentos de Claudio Santoro apontam para um alinhamento com as diretrizes do Congresso de Praga, altamente influenciado pelo Zhdanovismo e pelo clima político da década de 40 pós-guerra. Talvez o momento crucial de sua adesão tenha se dado no ano de 1946 ao ser negado seu visto de entrada nos EUA em virtude de sua filiação ao então legal partido comunista brasileiro.

> "em 1946 recebi uma bolsa da Guggenheim Foundation e o consulado americano me negou o visto por eu ser membro do partido. O partido era legal e eu, como sempre fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei e por isso não estava credenciado a entrar nos EUA." (SANTORO, *Contando a Minha Vida*, Procedente de Jeanette Alimonda, In: LÍVERO, 2003).

Independente das manifestações anteriores de simpatia aos ideais socialistas, a negação do visto por motivos meramente políticos-ideológicos pode ter acirrado no compositor o já existente desejo de aderir à polarização política e a radicalização, optando por atender ao

[18] Não se pode desprezar também o bloco dos países não alinhados que não deve ser confundido com o então denominado "terceiro mundo". Todavia as grandes discussões políticas ideológicas e econômicas indubitavelmente se deram quase que exclusivamente na polarização do mundo em dois blocos antagônicos.

congresso de Praga onde as questões estéticas da "música realista" seriam discutidas. Não seria uma especulação irresponsável supor que Santoro não estivesse até o momento da negação do seu visto tão engajado nesta polarização ideológica e política quanto aparenta ser pelo seu discurso. Ele estava decididamente disposto a residir nos EUA e gozar da bolsa apesar de suas convicções políticas, algo no mínimo esdrúxulo para um autêntico revolucionário. É do próprio Santoro outro depoimento que esclarece esta hipótese:

> "Quanto às atividades artísticas, cursei o curso de direção de Orquestra no Conservatório [Paris], mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga e como sabe, é mais importante para mim do que um simples diploma, mesmo que seja do Conservatório de Paris. Além disso devo fazer uma conferência durante o congresso" (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas. Estava inclusive disposto a alterar sua postura estética e a abarcar integralmente sua concepção para se alinhar com as resoluções ali tomadas. O estudo de música brasileira que nunca interessou seriamente ao compositor estava entre seus planos quando da ocasião de seu retorno ao Brasil em Setembro de 1948.

> "... um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia" (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

Este projeto está em plena consonância com as resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e "positiva" capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade.

Na verdade, o projeto de Santoro de pesquisar a música brasileira nunca se realizou, voltando ele então para uma fazenda no estado de São Paulo, atribuindo a falta de oportunidades a uma campanha de silêncio contra ele devido as suas posições políticas. Villa-Lobos havia prometido um cargo frente a OSB e um posto como professor do Conservatório Brasileiro, mas alegando falta de perfil para o cargo, razões políticas o impediram de ajudar Santoro. Seu desolamento e descontentamento com a falta de oportunidades são nítidos na correspondência da época:

> "1) como tem vivido desde que voltou da Europa?

> Resposta: Na fazenda cuidando de vacas, porque nas capitais não foi possível encontrar trabalho na minha profissão. (Composição e Regência). Pois os maiorais da música no Brasil não se interessam em dar possibilidades para um jovem"
> (SANTORO, Correspondência a Zora Braga, 16 de Fevereiro de 1950, In Mendes, 1999).

Outro aluno de Koellreutter, César Guerra Peixe, é quem consegue abarcar esta empreitada, indo de fato para o Recife para estudar a música brasileira e produzindo o livro Maracatus do Recife como resultado de suas pesquisas locais.

A intenção de Santoro de mergulhar neste projeto de pesquisa folclórica tem relação direta com a idéia de produzir uma música de qualidade artística e forte originalidade, com um perfeito estilo popular. Este "apelo aos compositores" definiu a estética da música do Realismo Socialista, sempre pautada na política cultural de Zhdanov e radicalizada pela teoria dos dois campos deste mesmo autor que, necessariamente, imbricava em polarização e atitude político-ideológica resultando em propaganda.

No momento em que Santoro assumiu o papel de representante desta estética no Brasil, produzindo inclusive artigos sobre o congresso e sua participação, sua obra era muito mais bem recebida no exterior do que em seu próprio país. Em carta a Curt Lange datada de 5 de agosto de 1955 podemos perceber como sua música é aceita no bloco socialista:

> "Será estreada um Ballet de minha autoria no grande Teatro de Moscou, meu sucesso em Moscou e na Armênia, na Geórgia, foram imensos, regi entre outras obras de repertório clássico de Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc, minha Sinfonia com Coros. Em Moscou gravei para disco minha Sinfonia com Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas" (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 5 de Agosto de 1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A posição de Santoro não era divorciada do pensamento de muitos intelectuais brasileiros que viam nos progressos soviéticos a oportunidade de mudança no Brasil. Entretanto, fica evidente o quanto Santoro radicalizou sua posição.

Ao retornar do congresso de Praga, Santoro tinha planos de pôr-se a trabalhar em prol da divulgação do Manifesto. Seu primeiro artigo após o Congresso foi intitulado "Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga". Este artigo foi publicado em Agosto de 1948 pela revista Fundamentos e propunha a aplicação das resoluções na música brasileira. Santoro tinha aceitado a missão de ser o realizador das idéias do Congresso no Brasil. A sua intenção de conversão integral às resoluções do Congresso está presente no artigo já citado. Particularmente quando ele afirma que "o artista que marcha ao lado do proletariado, deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia." (SANTORO, 1948, p. 232) percebe-se sua postura de alinhamento com as idéias do Congresso.

A aproximação com Guarnieri (que se consumaria depois da Carta Aberta de 1950) aconteceu de forma natural, porém com ressalvas sobre o nacionalismo que, para Santoro, deveria ser uma linguagem original e natural e não um exotismo.

> "O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático. Ter-se à então o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formatação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte, da escola de composição brasileira" (SANTORO, 1941, [s.p.])

O discurso de Santoro também está plenamente de acordo com o artigo já citado do Dr. Denis Bartha[19] sobre a influência da música popular sobre a música. Neste, podemos observar a palavra "crise" utilizada para conceituar o momento turbulento da música no século XX. Esta interpretação foi a que se tornou tendência dentro do congresso de 1948 e que encontrou na musica do Realismo Socialista o seu antídoto. No Brasil a primeira geração nacionalista composta por Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e outros compositores que precederam imediatamente à Villa-Lobos utilizava frequentemente este exato recurso, o da apropriação dos elementos superficiais do folclore sem uma estilização. Foi um passo importantíssimo para o nacionalismo brasileiro, principalmente se consideramos que foi seguido por gerações que alcançaram esta internalização e estilização, representadas estas por Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandez e, posteriormente, por Guerra Peixe, Camargo Guarnieri e pelo próprio Santoro em sua fase nacionalista.

Um incontestável destaque deve ser dado a Villa-Lobos devido a sua pioneira projeção internacional como músico nacionalista brasileiro. Não obstante, a apreciação de Villa-Lobos se deu não só pela qualidade de sua obra, mas também pelo fato dele ter trabalhado arduamente em prol da educação musical no Brasil. Vale recordar que esta era uma das mais relevantes propostas do Congresso que procurou estimular os musicólogos e compositores para ações que visassem liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. Estas ações educacionais são expostas como metas a serem cumpridas urgentemente para tornar a música como instrumento de realização das grandes tarefas históricas imaginadas pelo socialismo. Para tal fez-se necessário, inclusive, prescrever os meios de expressão (música coral fundamentalmente) que os compositores deveriam utilizar. A música instrumental solista ou de conjunto não estava contemplada entre as categorias mais incentivadas, além do já citado discurso de Zhdanov onde o assunto é abordado, um documento oficial de 1948 aprofunda a questão:

> "Música instrumental deveria também ter uma idéia ou programa com propósito – no sentido mais amplo da palavra – [...] o idioma honesto e vital que foi elaborado pelos clássicos deve ser

[19] BARTHA, Denis. *L'Influence de la Musique Populaire sur la Musique*. 1948.

> aceito criativamente pelos compositores soviéticos e enriquecido com as novas intonações [intonazias] oriundas dos elementos da canção contemporânea e do intenso desenvolvimento da música folclórica das várias nacionalidades da União Soviética[20]" (SHAVERDYAN, 1948, p. 12).

A música incidental ou de cinema era a mais adequada e o terreno mais seguro para os compositores. Não obstante, a produção de música instrumental, particularmente no caso de Santoro não decaiu, pelo contrário, continuou na mesma proporção que antes, porém tentando se adequar a este citado propósito, compatível com o conceito de música "positiva" e realista socialista.

Mendes sugere três tópicos que são de extrema relevância para a compreensão dos novos princípios estéticos de Santoro:

> "1 – arte absoluta está desligada da realidade porque está afastada das fontes populares.
> 2 – se iludem aqueles que acreditam que arte 'agressiva' (atonalismo/dodecafonismo) é sinônimo de arte revolucionária.
> 3 – jamais teria sua mensagem atingida pelos anseios do povo através dos meios pelos quais utilizava para se expressar" (MENDES, 1999, p. 43).

A nova postura ideológica de Santoro foi capaz de operar mudanças fundamentais na sua concepção artística e gerar a desavença com Koellreutter a partir de posições que inicialmente eram também suas. A defesa do dodecafonismo e do atonalismo como elemento revolucionário passa pelas questões do conteúdo e da forma, que foi a temática central da discussão entre ambos.

Mais adiante em 1950 vemos Santoro dar o seguinte depoimento sobre o assunto:

> "Se a arte atonal não tem nenhum contacto com a lingugem musical usado por nosso povo, a qual é por essência tonal ou modal, deve ser posta de lado, para que não disvirtua as características próprias de nossa lingugem musical" (SANTORO, O Progresso em Música 1950, [s.p]).

Após o retorno de Santoro, Koellreutter em carta responde a ele:

> "A técnica é apenas um meio, mas nunca um fim ... Acho que não devemos discutir a 'técnica', mas o 'conteúdo' ... pode-se estar ideologicamente dentro do 'Manifesto de Praga' de uma ou de outra maneira (escrevendo em dó maior ou na técnica dos doze sons). Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra." (KOELLREUTTER, Correspondência a Santoro, 10/07/1948, In: MENDES, 1999)

O radicalismo imputado por Santoro não o permitiu considerar a posição de seu antigo mestre ou até mesmo refletir sobre ela. Sua opinião já estava formada e definida a partir das resoluções do Congresso e não haveria mais possibilidade de reconsideração. Isso fatalmente acabaria em criar um desconforto na relação entre os dois e promoveria o conflito.

---

[20] "Instrumental music should also have a plot, a purposeful idea and a program – in the broad meaning of this word [while] the vital, honest musical idiom which has been developed by the classics must be accepted creatively by Soviet composers and enriched with the newest intonations born from the elements of contemporary song and the intensive development of the folk music of the various nationalities of the Soviet Union.".

Outro conceito importante revelado por Santoro foi o do caráter positivo que a música deveria apresentar. Este caráter confunde-se com a idéia de música construtiva, relevante e instigadora para a classe. Nem todas as manifestações oriundas do povo seriam positivas e o aproveitamento do material popular/folclórico deveria ser feito de forma seletiva. Canções que rememorassem situações de comodismo, resignação, imobilidade social deveriam ser mantidas apenas na esfera dos estudos musicológicos. Estas não seriam de caráter positivo e sim negativo, pois não poderiam representar a vitória da classe operária e sua constante vigilância do poder.

Dos três grandes compositores nacionalistas desta geração, Santoro, Guerra Peixe e Guarnieri, pode-se atribuir semelhanças no que diz respeito às questões mais superficiais do nacionalismo. Contudo, a orientação política dos três diferia amplamente no que tange o potencial de radicalização das idéias. Enquanto Guerra e Guarnieri tinham sua concepção estética nacionalista fundamentada nas idéias de Mario de Andrade, Santoro moldou a sua a partir de um referencial mais ideológico do que cultural. Sua estética estava a serviço de uma outra causa, na verdade muito mais que sua estética, seu ofício. Isso o possibilitou de radicalizar suas posições muitas vezes causando prejuízos para a sua carreira profissional no país e mesmo em seus relacionamentos pessoais. Sua volta ao Brasil foi, na verdade, em parte fracassada devido à falta de oportunidades que ele vivenciou em virtude de suas convicções políticas.

As palavras de Santoro em carta a Koellreutter definem o seu grau de engajamento no Partido antes do congresso em 1947, portanto ideologicamente mais envolvido do que alguns de seus contemporâneos de expressão.

> “No Rio estive com o Krieger e Guerra Peixe, tendo recebido do Guerra 11 revistas “Música Viva”. Tive a ótima notícia em saber que o Krieger está no Partido e que o Guerra iria votar na nossa chapa integral. É de fato um grande progresso desse pessoal” (SANTORO, Correspondência a H. J. Koellreutter, 28/1/47, In: MENDES, 1999).

A ruptura com Koellreuter não se deu somente por fatores estéticos, mas também por uma lealdade aos princípios da teoria dos dois campos de Zhdanov que estava em plena vigência no final da década de 40. Ou se estava a favor ou contra o sistema. Santoro interpretou a postura mais moderada de Koellreutter como um empecilho para a aplicação destas doutrinas no Brasil. Aparentemente a discussão sobre o dodecafonismo foi apenas um motivo superficial (embora condenado pelo congresso) do mal estar entre os dois.

> “... é típico isso, neste momento em que o imperialismo procura por todos os meios solapar as nossas tradições culturais propiciando e propugnando um abandono do nacionalismo. Não é sem razão que se dá todo apoio a arte que fuja de suas raízes populares. É necessário criar um clima desnacionalizante para mais facilmente dominar um povo” (SANTORO, 1948, p. 3).

Trata-se de uma aberta crítica às atividades desenvolvidas por Koellreutter que, coerentemente com o manifesto Música Viva de 1946, procuravam incentivar o florescimento do novo e a prática da música popular, em especial o Jazz.

No artigo acima citado "Música e Charlatanismo" Santoro não hesita em identificar Koellreutter como defensor das forças ligadas à "estrutura social decadente", forças que se opunham ao novo, ao progresso, ao "humano". A radicalização leva Santoro a considerar apenas duas correntes: a dos que fazem música (Progressitas Zhdanovianos) e Charlatões que representavam os ideais da sociedade decadente. Koellreutter não se posicionou claramente contra os Progressistas, sua crítica era contra o nacionalismo exasperado, gerador de sentimentos patrióticos excessivos. Entretanto, também não foi capaz de definir que tipo de nacionalismo poderia ser adotado a partir do manifesto Música Viva. Sobre esta questão Tacuchian comenta:

> "A duplicidade conceitual do nacionalismo já é antevista no manifesto Música Viva de 1946, quando Koellreutter e seus discípulos afirmam combater 'o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando forças disruptivas'. Koellreutter conceitua o 'falso nacionalismo' mas não explica o que ele entenderia por 'verdadeiro nacionalismo', se é que esta dimensão existia em oposição a outra." (TACUCHIAN. 2006, p. 4).

Koellreutter, outros dodecafonistas brasileiros e a repercussão do Congresso de Praga no Brasil

Acreditava-se, na década de 40, em uma possível fusão entre dodecafonismo e nacionalismo. A conciliação destas duas correntes estéticas se mostrou inviável naquele momento, pois certos princípios básicos da música folclórica como contorno melódico, modalismo e repetição de células rítmico-melódicas eram incompatíveis com o rígido sistema de doze sons recentemente estabelecido pela Segunda Escola de Viena. Eunice Catunda, Guerra Peixe e Edino Krieger foram junto com Santoro pioneiros nesta tentativa. Sobre Guerra Peixe Vetromilla observa:

> "a medida em que se aproximava do nacionalismo musical, mais sentia afastar-se das teorias de Schöenberg. Substituía a repetição da série de doze sons por fragmentos de repetições de células rítmicas ou melódicas, e os resultados foram sedutores. Chegou até a compor uma suíte para violão cujos movimentos são: ponteio, acalanto e choro." (VETROMILLA, 2001, p. 2).

Os manifestos Música Viva e Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil foram influenciadores do panorama musical brasileiro da década de 40 no país, criando uma diversidade de estilos e experiências. Esta diversidade mostra que Santoro não estava sozinho

na sua busca por uma nova música com características nacionais, entretanto, nem todos os outros compositores, ou melhor, quase nenhum, se norteou tão vigorosamente pelo Zhdanovismo como ele, adotando cada um diversificadas posturas e com resultados bastante distintos.

A associação entre as principais colocações feitas pela Carta Aberta de Guarnieri com o Zhdanovismo é evidente. O dever dos jovens compositores de defender os interesses da música brasileira contra os degeneradores da cultura nacional, os ataques ao Formalismo, responsável pela degenerescência do caráter nacional da música, a atribuição de arte degenerada e decadente ao dodecafonismo e a premissa de que a música deveria ser baseada no estudo e aproveitamento do folclore nacional são alguns dos mais importantes pontos de tangência entre Zhdanov e Guarnieri. A diferença se dá fundamentalmente no plano ideológico e no uso que cada um dos dois faz de suas convicções: Guarnieri não era militante ativo de nenhum partido marxista e não pretendia utilizar a arte como ferramenta de propaganda, além de não contar com Stálin ou algum outro líder similar para sustentar as suas idéias[21].

O nacionalismo modernista brasileiro apresentava-se como uma tendência curiosamente fomentada pelas mais antagônicas correntes ideológicas.

Contier compreende que

> "O nacionalismo modernista, sob o ponto de vista político, nunca se explicou com nitidez: ora prendia-se às idéias conservadoras e totalitárias do Estado-Novismo e do Nazismo, ora atrelava-se ao imaginário do Realismo Socialista, sob o ângulo estético, esvaziando seu conteúdo revolucionário" (CONTIER, 1991, p. 27).

Vetromilla comenta que a repercussão do congresso no Brasil foi imensa, salientando as semelhanças entre algumas idéias do Zhdanovismo com Mário de Andrade:

> "A coincidência entre os pontos de vista de Zhdanov e Mário de Andrade, em seu famoso 'Ensaio sobre a Música Brasileira', deram invulgar força a corrente nacionalista no Brasil ... somente se utilizando de elementos da própria cultura do país poder-se-ia criar uma música que expressasse idéias verdadeiramente progressistas e, ao mesmo tempo, atingisse as massas." (VETROMILA, 2001, p. 5).

Como conseqüência destas similaridades houve um acirramento das posições políticas por parte dos intelectuais da música no Brasil levando em última instância a uma cisão dos mais importantes membros do Grupo Música Viva para retornar a uma estética essencialmente nacionalista.

A seguinte citação de Guerra Peixe ao definir dodecafonismo é emblemática deste quadro: "curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional" (PEIXE, 1980, p. 11).

[21] Preferencialmente dotado de vultoso aparato militar.

NACIONALISMO

Examinando as origens dos movimentos de independência das Américas, é notória a questão de que todo o continente (incluindo os Estados Unidos) era formado por estados povoados por grupos que compartilhavam o mesmo idioma e a mesma ascendência daqueles a quem combatiam. As repúblicas latino-americanas foram criadas sob premissas diferentes dos conceitos ainda não claramente definidos de nação e nacionalismo. No século XIX os discursos sobre nação tinham como fundo teórico o liberalismo que advogava critérios para a formação do estado primordialmente fundamentados em população suficientemente grande, território amplo e economia auto-sustentável como salienta Hobsbawm.

Para este autor, os movimentos nacionalistas europeus eram "evidentemente incompatíveis com as definições de nação calcadas na etnicidade, idioma e história, mas, como vimos, estes não eram critérios decisivos para a constituição de uma nação na ótica liberal" [22].(HOBSBAWM, 1990. p. 93).

Ainda, para ele, no sentido contemporâneo, nacionalismo pode ser:

a) Inclusão de uma população dentro do conceito de nação.
b) Soberania popular como base de um estado soberano e legítimo perante os outros estados.

Conceitos de nação mais fundamentados em aspectos culturais só surgem a partir das primeiras décadas do século XX, sendo que na América Latina, quase que invariavelmente, estão associados ao Populismo.

Movimentos nacionalistas-populistas foram programas iniciados e incentivados pelos governos para desafiar e combater – através do discurso de modernização dos interesses capitalistas (econômicos) – as tradicionais oligarquias dominantes que comandavam o estado e a economia. O populismo ocorreu dentro destes programas com o objetivo de incrementar a atividade econômica intra e trans-nacional destes estados para além dos grupos dominantes estabelecidos.

[22] "Evidently incompatible with definitions of nation as based on ethnicity, language, or common history, but, as we have seen, these were not decisive criteria of liberal nation-making"

O discurso nacionalista que ganhou força, principalmente a partir de 1820, aprofundou a inclusão e aceitação de diferentes grupos sociais dentro de uma nação constituída como uma unidade "sociocultural". Este aprofundamento gerou um correspondente aumento da ênfase em transformações reformistas de práticas musicais e culturais subalternas e do *Nacionalismo Cultural*. De certa forma, o multiculturalismo foi um resultado desta trajetória.

Num primeiro momento, o projeto nacionalista não recebeu forte apoio do estado, uma vez que os critérios para a formação de uma nação ainda não se encontravam ligados à unificação cultural de um grupo tal qual nos dias de hoje. Uma relação simbiótica entre os projetos de expansão capitalista do estado e o discurso e práticas do nacionalismo cosmopolitano só se daria a partir de uma mudança nos paradigmas formadores do conceito de Estado e Nação, fato que ocorre apenas após as primeiras décadas do século XX. Essencialmente podemos distinguir o nacionalismo em duas diferentes vertentes, a primeira diz respeito a um projeto nacionalista arquitetado e apoiado pelo estado e associado à elite intelectual e artística. A segunda é um projeto reformista-popular e ou folclorizante, ambos historicamente associados também à mesma elite e a períodos populistas e inclusivos da América Latina.

Em *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality,* Hobsbawm demonstra como se constituiu o discurso nacionalista a partir do século XVIII. Se as visões de nação e nacionalismo do século XIX foram fortemente influenciadas por idéias tanto liberalistas quanto marxistas – ambas respaldadas pela geral crença no progresso humano e na evolução social, estas idéias não foram as únicas a contribuir para a elaboração destes conceitos. A viabilidade de uma nação constituía, antes de tudo, na capacidade de produção e subsistência e na longevidade e poderio de seu aparato político-militar, ao invés de uma relação de unidade entre cultura e estado.

A "construção de uma nação" envolvia a inclusão de grupos culturais dispares de forma a viabilizar a expansão territorial da "nação-estado", e não necessariamente o processo de homogeneização cultural através de uma busca por uma identidade nacional. A heterogeneidade cultural de uma nação era aceita, ou melhor, tolerada neste contexto, principalmente devido ao pensamento vigente de que as nações pequenas teriam muito a ganhar em se fundindo com nações maiores.

> "A idéia contemporânea de nação como um grupo lingüístico e culturalmente unificado com direito ao seu próprio estado emergiu lentamente no final do século XIX e no início do século XX, mas recebeu um maior impulso após a Primeira Guerra Mundial do princípio Wilsoniano de coincidir as fronteiras do estado com as fronteiras da nacionalidade ('cultura') e idioma. O acordo de paz de 1918 efetivamente traduziu este princípio para a prática o tanto quanto possível, exceto no caso de algumas decisões político-estratégicas sobre as fronteiras da

> Alemanha e algumas poucas relutantes concessões de expansionismo da Itália e da Polônia. De toda a forma até este momento nenhuma tentativa sistemática desta natureza havia sido feita na Europa ou qualquer outro lugar para redesenhar o mapa político em linhas nacionais (isto é culturais)"[23]. (HOBSBAWM, 1990, p. 133).

Hobsbawm ainda alerta sobre a questão de que o conceito de nação como unidade sociocultural foi sempre a exceção, e não a regra. Paradoxalmente a ampliação do próprio princípio Wilsoniano de articular nações (como grupos culturais) com estados e auto-determinação nacional (também um princípio Leninista) foi a grande responsável pela definição do discurso nacionalista e o modelo adotado a partir do século XX.

Isto ilustra como são recentes as concepções nacionalistas contemporâneas, uma fusão entre as premissas Wilsonianas e o senso comum. Uma vez que os discursos nacionalistas articulam as relações entre nação e estado, esses dois termos são frequentemente confundidos. Essa confusão é inapropriada para a compreensão de todo o processo nacionalista e, sobretudo, para a compreensão das relações entre os estados e as populações habitantes dos seus territórios.

Estados compreendem instituições centradas em seus governos e as relações sociais de controle formal e operacional, assim como o atributo do uso legítimo da força em seu território. Aliados ao conceito de autonomia, estes atributos definem o estado como uma entidade. O estado não deve ser confundido com a sociedade civil, em alguns estados, as universidades e ou instituições religiosas podem fazer parte do aparato estatal, enquanto que em outras, estas instituições podem pertencer apenas às sociedades civis. De qualquer modo, independentemente do aspecto subjetivo dos indivíduos sobre pertencimento ou não a um determinado estado, o estado é o responsável pela manutenção dos seus direitos, suas obrigações, educação, saúde, impostos, emissão de passaportes e serviço militar além de outras atribuições.

Neste contexto, nacionalismo pode ser compreendido como um discurso político calcado nas premissas contemporâneas, ou seja: o conceito de nação como uma unidade sócio-cultural homogênea, o direito a autonomia, a legitimidade política ou, ao menos, a soberania popular. Pertencer a uma nação, de acordo com o discurso nacionalista, é pertencer

---

[23] The contemporary idea of the *nation* as a culturally and linguistically unified group with the right to its own state emerged slowly in the late nineteenth and early twentieth centuries, but received a major boost after World War I from the Wilsonian principle of making state borders coincide with the frontiers of nationality ('culture') and language. For the peace settlement after 1918 actually translated this principle into practice as far as was feasible, except for some politico-strategic decisions about the frontiers of Germany, and a few reluctant concessions to the expansionism of Italy and Poland. At all events, no equally systematic attempt has been made before or since, in Europe or anywhere else, to redraw the political map on national [that is, cultural] lines.

a um determinado grupo homogêneo de cultura que não necessariamente compartilha o mesmo território, mas cujos dispositivos legais definem e a reforçam.

Este modelo teórico, evidentemente, é limitado, visto que nenhuma cultura ou grupo é homogêneo. A própria dinâmica cultural faz com que determinados indivíduos se desloquem de uma cultura para outra tornando o sentimento de pertencimento algo muito mais subjetivo e informal, pois este sentimento de identificação e de nacionalidade depende da possibilidade e existência de um sentimento nacional em primeira instância. A relevância deste modelo reside no fato de que os discursos Andradianos e Zhdanovistas, tão preciosos para este trabalho, partem exatamente destas premissas e conceitos sobre nacionalismo, estado e nação.

Nacionalismo Cultural

Os processos de independência que eclodiram, nas Américas a partir de meados do século XIX, tornaram o projeto nacionalista uma conseqüência lógica e aceita no senso comum. Quase todos estes novos estados adotaram um projeto nacionalista, possivelmente pela sua condição de ex-colônias. Este processo pode ser observado mesmo em situações onde a sociedade era um conjunto heterogêneo de etnias, grupos lingüísticos, religiosos e culturais, não representando uma identidade nacional. A imensa desigualdade social observada ainda hoje no século XXI em países sul-americanos é, em parte, resultado deste agrupamento forçado de nações em um único estado sem a condução de políticas eficientes de inclusão das minorias.

Em virtude de uma possível desagregação desta recém criada instituição (o estado nacional) medidas estratégicas como o *Nacionalismo Cultural* tornaram-se as mais lógicas e coerentes ações a serem tomadas pelos governos. *Nacionalismo Cultural* é a utilização de ícones e emblemas legitimados pela elite intelectual com o suporte do estado através de políticas públicas visando à criação de uma identidade única trans-nacional[24]. Esta identidade servia como base de socialização e de inculcação do sentimento nacional, sendo um dos pilares de sustentação do projeto nacionalista. Este projeto não via as artes como um mero entretenimento ou celebração étnica, e sim (como também todas as práticas culturais expressivas e comunicativas) como de capital relevância para a sua efetivação.

[24] Nacional aqui utilizado no mesmo sentido de nação que foi discutido.

Nacionalismo Musical

O nacionalismo musical do século XIX transcendeu o seu tempo, sua origem e se perpetuou como estética musical se reproduzindo ao longo do século XX, abarcado em contextos ideológicos muitas vezes antagônicos como o Nazismo e o Socialismo. Particularmente em locais onde o lastro cultural não gozava da tradição sólida como alguns países da Europa, Ásia e, principalmente, na América do Sul, ele superou o que parecia ser a sua limitação temporal, a Segunda Guerra Mundial. Ponto culminante do nacionalismo extremo, a Segunda Guerra Mundial, cronologicamente marcou apenas o início de uma relevante fase do nacionalismo na América do Sul. No caso brasileiro podemos observar um prosseguimento desta tendência, levando em consideração, por exemplo, a produção de três compositores atuantes na década de 50, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e Claudio Santoro.

O nacionalismo musical é um dos aspectos do nacionalismo cultural. Entende-se por nacionalismo musical a utilização da música para propósitos nacionalistas, criando, sustentando ou supostamente alterando a identidade nacional e, conseqüentemente, o sentimento nacional. Alguns tipos de nacionalismo musical, especificamente o mais óbvio deles, é a utilização de música de conteúdo patriótico, geralmente associado à música militar. Outra forma, a reformista (esta mais importante para o projeto nacionalista no Brasil), é a da fusão de elementos locais como sons, gêneros, instrumentos com uma estética, estilo e prática cosmopolita.

O termo “reformista” é um jargão nacionalista por excelência que se refere aos seus programas culturais. Práticas culturais locais são reformadas a luz de “técnicas modernas” expressando uma nova cultura nacional a ser mesclada com o melhor da cultura cosmopolitana. Neste contexto os elementos locais são imprescindíveis para criar uma distinção, ao mesmo tempo em que simulam uma identificação; os elementos cosmopolitanos são utilizados para criar uma iconicidade com outras nações-estados permitindo uma aceitação extra-nacional. Os elementos cosmopolitanos são escolhidos pelo fato de que os próprios agentes do nacionalismo cultural são cosmopolitanos. De qualquer forma, é inquestionável o fato de que os processos de folclorização ou reformismo do nacionalismo musical surgem como ferramenta para a implementação de um processo mais inclusivo, assim designado projeto nacionalista Pós-Wilsoniano.

A analogia com o Andradismo é inevitável, pois os processos acima descritos representam quase que na totalidade as premissas e ações do projeto nacionalista de Mario de Andrade com o suporte do governo Vargas, mediados pelo seu então ministro da Educação e

dos Desportos Gustavo Capanema. Estudo da música folclórica brasileira através de pesquisa de campo (Projeto das Missões, 1938), criação da identidade nacional e folclorização da música de concerto são os pilares de sustentação do projeto nacionalista brasileiro das décadas de 30-50.

O advento do Socialismo trouxe consigo uma nova proposta de arte, que através do dirigismo cultural promovido pelo estado, visava eliminar essa barreira tanto pela simplificação, redução e, sobretudo, rejeição das características subjetivas e intelectuais como pela ampliação da capacidade de compreensão das massas, agora detentoras do poder e principal protagonista da revolução social. No caso específico do Brasil, as políticas populistas e ufanistas que culminaram com Getúlio Vargas foram determinantes para o estabelecimento de um ambiente fortemente nacionalista. Poucas vozes contrárias se fizeram ouvir, mas entre elas, destaca-se na primeira metade do século a de Joachin Koellreutter, que não se opunha especificamente contra o nacionalismo, e sim contra o ultra-nacionalismo, o nacionalismo levado às ultimas conseqüências como na Alemanha e na Itália antes da segunda guerra mundial.

Se na URSS Zhdanov teve um papel fundamental na orientação estética da música russa realista, podemos afirmar que Mario de Andrade exerceu função similar no Brasil. Guardadas as devidas proporções, o patrulhamento ideológico orientado para o nacionalismo operou de forma análoga no Brasil, entretanto sem a truculência observada no regime soviético. Diferentes propostas de aproveitamento do material folclórico surgiram como resposta às demandas da estética vigente. As duas principais correntes são as do que se utilizam dos materiais folclóricos em sua forma literal (mais freqüente na primeira fase nacionalista) e a dos que compreendem e assimilam sua linguagem e a re-elaboram, adquirindo assim supostamente um idioma francamente nacional (Guerra Peixe, Santoro e Camargo Guarnieri).

Tacuchian comenta alguns aspectos curiosos do nosso nacionalismo:

> “O Nacionalismo brasileiro apresenta um paradoxo curioso. O mundo tinha acabado de sair de uma guerra mundial, onde os aliados lutaram pela liberdade contra as potências do Eixo que professavam uma filosofia ultra-nacionalista, racista e centralizadora. Ao mesmo tempo que o Nacionalismo era cultivado pelos governos Fascistas, os comunistas adotavam, também, a prática nacionalista, como reação contra a influência do imperialismo norte-americano.“ (TACUCHIAN. 2006, p. 4).

Juan Carlos Paz, compositor argentino, faz severas críticas a essa estética e a sua perpetuação no continente sul-americano. Já no prólogo de seu capítulo sobre a problemática da música na América do Sul ele é incisivo:

> "parece que todos nós, os latino-americanos, ligados à criação artística, não fugimos à constante de nos sentirmos encerrados entre os limites do que não conseguimos estruturar ou dirigir, tanto na ordem social, política, econômica, educacional, cultural, como na artística. Tratar-se-ia talvez, de uma calamidade local, endêmica, visto não afetar o homem que atua dentro do âmbito de uma cultura criada e definida, como é a do europeu ou do asiático" (PAZ, 1977, p. 379).

Para o autor, o nacionalismo não traduz uma atitude universalista, de progresso artístico, ao contrário, ela representa um atraso devido à limitação do material utilizado que, encerrado em uma linguagem extremamente rústica e distante da realidade do compositor cosmopolita, habituado e inserido na cultura citadina e não campesina, pouco serve para desenvolvimento de novas técnicas ou linguagens musicais. Como Prokofieff já prenunciava em 1934, a música soviética, (e o mesmo podemos afirmar sobre o nacionalismo neste contexto) tenderia a se tornar "provinciana" (PROKOFIEFF, 1934, em: WILSON, 2005, p. 26).

A atitude brasileira fundamentada nas teses andradianas parece causar um profundo desconforto em Paz, que vê justamente nesta estética a principal força reacionária contra o progresso na música.

> "A característica geral do atraso, ou dos diferentes e graduais atrasos que se evidenciam naquela música, manifesta-se especialmente nos diversos e limitados localismos em que se enclausurou longo tempo, e que com exceção da melhor e mais evoluída que os Estados Unidos produziram, se cultivou e se cultiva em um terreno de aplicação mais ou menos primária do elemento folclórico e popular, sobre as bases de uma música de origem muito diversa, como também diferente procedência, desenvolvimento e culminância, como é a música européia" (PAZ, 1977, p. 378).

Nos EUA, o localismo, ou nacionalismo tendo sido ultrapassado em pouco tempo permitiu um maior desenvolvimento da linguagem, sincronizando este país com as recentes estéticas presentes na Europa. Se nos EUA - que para o autor são muito mais evoluídos que o resto da América no terreno da criação artística - os localismos subordinados aos movimentos nacionais foram abandonados, já no resto do continente eles ainda representam uma parcela majoritária da criação.

Paz coloca em discussão a questão tão preciosa ao realismo: a música de origem popular e localista. Aqui as discussões de cunho ideológico são superadas dando lugar às questões específicas de estilo. Esta postura se assemelha à defendida por Koellreutter quando argumentou com Santoro que o dodecafonismo era apenas uma técnica, uma conquista do século XX. Sua aplicação era independente do conteúdo, sendo possível aplicá-la perfeitamente ao Realismo Socialista. Não custa relembrar que, mesmo na URSS, esta discussão também existiu, pois a corrente dos modernistas, em um primeiro momento,

comungava da mesma opinião. No caso particular da URSS, os modernistas foram silenciados não pelo argumento, mas pela resolução interventora do partido por intermédio de Zhdanov.

Paz ainda coloca,

> "Outro aspecto da questão consiste em supor que essa atitude de mescla forçada dos diversos localismos latino-americanos com elementos e recursos qualificados de forasteiros – coisa que, a rigor, se pode fazer na América com todo fator cultural – não era a única linha de conduta a seguir, pois a música vernácula responde a expressões tão remotas, e tão distantes de nossa idiossincrasia, que na grande maioria dos casos não representa mais que, paradoxalmente, um recurso exótico, pois o artista culto da América Latina está infinitamente mais próximo a Picasso, Joyce, Schöenberg, Max Bill, Webern, Tzara, Arp, Pound, Vantongerloo, Le Corbusier, que dos araucanos, dos collas, dos naturais da região do Amazonas, do altiplano, da "manigua" cubana ou dos elementos indígenas do México" (PAZ, 1977, p. 380).

Esta é exatamente a situação gerada por uma adesão irrestrita à doutrina proposta pelo *Congresso de 1948*. A crítica de que ela propicia um falso movimento revolucionário, progressista se fundamenta no fato de que ao atacar o Formalismo nas bases em que o faz, não só ela cria as condições para o surgimento de outro, mas essencialmente se constrói a partir das mesmas premissas.

Em sua análise final, o autor ainda coloca a música sul-americana em um patamar inferior à européia devido a sua resistência em se descolar do vernáculo e do elemento popular.

É evidente que esta crítica se amplia à música do Realismo Socialista. As premissas estéticas são, a rigor, as mesmas. Entretanto, Paz não define claramente o que quer dizer com o conceito de universalista. Que universo seria este? O da música européia central do século XVIII e XIX? Sim, porque sua proposta é de um sincronismo com a Europa, o que necessariamente gera a noção de que a música produzida na Europa - devido ao seu patrimônio cultural - está à frente e, portanto, é o padrão. Neste caso estamos nos deparando com uma postura francamente eurocentrista. Ainda, seria possível afirmar que o nacionalismo é prerrogativa somente dos países alijados do eixo – Alemanha e Itália? Não seria a própria música alemã de Beethoven ou Brahms um perfeito exemplo de nacionalismo alemão?

Populismo

Na década de 30 no Brasil, o governo de Getúlio Vargas se engajou profundamente em uma agenda cultural desenvolvendo, como afirma Williams, uma "sistemática abordagem para o controle cultural" (WILLIAMS, 2001, p. 60), utilizando uma retórica reformista que, segundo Capanema, "a principal responsabilidade era a melhoria da cultura brasileira" (CAPANEMA em WILLIAMS, 2001, p. 62). O crescimento em aproximadamente 200% (1932-1943) dos gastos com educação e cultura constatados neste governo corrobora esta

afirmação ilustrando a importância que o projeto político de Vargas atribuía a estes dois setores e o quanto estava disposto a investir neste projeto.

Em 1938 a *Revista do Serviço Público* reporta:

> "um falso e vazio liberalismo que denuncia um estado com iniciativa como invasor de um território que deveria ser exclusivo da iniciativa intelectual ... somente um imbecil seria nos dias de hoje capaz de defender esta posição, que é para os dias atuais, inconcebível. Essas nações que não demosntram uma ativa consciência de suas características singulares encontrará dificuldades de sobreviver na era tempestuosa em que vivemos. Nenhum aspecto da vida nacional pode ser deixado a margem da ação do estado, visto que o estado é a entidade única capaz de imprimir em cada cidadão uma verdadeira marca nacionalista"[25]. (WILLIAMS, 2001, p. 69).

Estava então o desenvolvimento cultural definitivamente e indissociavelmente ligado à noção de progresso, soberania e modernidade. Vianna sugere que a falta de uma ideologia unificadora e a heterogeneidade social e regional da aliança liberal de Vargas resultou na adoção de estratégias políticas que viabilizassem princípios organizadores e unificadores nacionais, pois "nunca antes o espírito de unidade nacional foi tão importante para algum governo no Brasil"[26] . (VIANNA, 1999, p. 40).

De uma maneira geral, o nacionalismo populista foi uma tentativa de criar nações de ampla extensão territorial onde elas efetivamente inexistiam. Também se deu como um processo necessário para uma associação entre nação-estado, relevante para um melhor controle populacional como se pode ver na passagem da citação da revista do serviço público, onde se afirma que o estado deve participar de todos os assuntos referentes à nação e "imprimir" o sentimento nacional no cidadão. Opondo-se a teoria de que o nacionalismo pressupõe uma nação historicamente e culturalmente constituída como sujeito de sua soberania, o nacionalismo populista se propõe a construir esta realidade de cima para baixo através das ações do estado. De certa forma, é um meio de limitar o poder das oligarquias regionais centralizando e atrelando as massas a uma força única, o estado. Para tal, concessões são indispensáveis. O projeto de inclusão de "culturas alternativas" que emergem para serem modernizadas (discurso reformista) é um exemplo típico da natureza destas concessões.

Em meados do século XX, uma nova percepção da utilidade das massas surge re-orientando e reformulando as estratégias nacionalistas. Uma vez que a expansão econômica cada vez mais significava a expansão dos mercados (fator primordial no desenvolvimento do

---

[25] "A false and empty liberalism once denounced any State initiative [in the realm of culture] as an invasion into territory which should be exclusively reserved for free intellectual initiative. . . . Only an imbecile would now be capable of defending this position, which is unsuitable in today's world. Those nations that do not demonstrate active consciousness of their unique characteristics will find it difficult to survive this tempestuous era in which we live. No aspect of national life can be left at the margins of state action, as the State is the sole entity capable of imprinting upon each citizen a truly nationalist mark".

[26] "Never had the spirit of national unity been so important to a Brazilian regime".

capitalismo), e esta expansão era fundamental para a manutenção da soberania, independência e, sobretudo, viabilidade do estado, as massas passaram a ser vistas como cruciais para o desenvolvimento econômico. Criar consumidores era a meta principal, e o meio mais evidente para alcançar este objetivo foi o de permitir novas concessões, agora no âmbito social com reformas e benefícios trabalhistas e de saúde, característicos do momento do *Wellfare State*[27] estado-unidense (que certamente trariam a reboque o cultural).

Dentro destas novas concessões aprofundaria-se o projeto de legitimização dos estilos populares, transformando-os em ícones da suposta identidade nacional. Nesta cronologia, é possível identificar diversos estilos que se tornaram "nacionais" como o samba, a bossa nova, o baião etc. Os nacionalistas tipicamente enfatizavam a historicidade como fator fundamental para a nação forjando uma idéia de herança cultural. Para compreender esta postura, basta citar o regulamento das escolas de Samba do Rio de Janeiro que, desde a sua organização pelo poder municipal em 1937, são obrigadas a exibir em seus desfiles oficiais temáticas exclusivamente relacionadas a questões patrióticas, didáticas ou históricas nacionais. Da mesma forma, o mesmo modelo de desfile constituído nesta época no Rio de Janeiro serviu também de modelo para organizações similares de norte a sul do país, em localidades tão díspares e distantes como São Paulo e Manaus.

Nacionalismo no Brasil

De 1924 em diante, o grupo modernista no Brasil inicia o seu trabalho com diretrizes estéticas vinculadas à utilização e valorização de elementos nacionais. Em 1928 o Manifesto Antropofágico e o movimento Pau-Brasil fundamentam-se na afirmação dos traços culturais característicos do Brasil para imporem-se como programas de emancipação cultural, visando um resgate do suposto passado academicamente desprezado da nação. A redescoberta da sabedoria popular e a temática do interior em oposição à metrópole representam a tentativa de libertação das forças escondidas da nação e de uma redescoberta do país na tentativa de criar uma arte verdadeiramente nacional e descolada das inferências estrangeiras.

Novos problemas de ordem estética surgem forçando a desejada reflexão, cuja solução deveria ser pensada a partir de referenciais nacionais. Mas como poderia se ter uma arte

[27] Bem estar social. Momento de profunda expansão social e econômica do povo americano que gozava de um amplo sistema de apoio social do estado aliado a um excepcional desenvolvimento econômico, viabilizando o emprego e o crédito.

nacional sem que ela se tornasse uma arte provinciana, meramente local? O próprio Mario de Andrade se faz esta questão em carta a Sérgio Millet[28]:

> "Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal".

A tese Andradiana problematiza o modernismo como uma construção lógica em etapas, sendo a primeira local e sua superação, após o domínio de sua linguagem, universal. Trata-se evidentemente de uma postura cosmopolita e de um projeto reformista, pois propõe a fusão dos elementos locais com os cosmopolitanos, modernizando e legitimando a inclusão do popular e do folclórico. Este processo de legitimização pelas elites intelectuais (não sem o apoio estatal) acarreta na construção de uma identidade que se supõe nacional, buscando incluir práticas e tradições díspares, separadas não só geograficamente, mas, principalmente, pelas suas histórias.

Inicialmente, algumas características que se constituíram, após a superação das tendências cosmopolitas do modernismo pelas aspirações nacionalistas posteriores à fase inicial de exaltação da vida urbana, aprofundaram o problema, pois elas compreendiam a rejeição da cultura européia como uma tentativa de estabelecer uma nova relação com esta herança. Lançaram-se assim os artistas e intelectuais deste movimento a uma pesquisa sistemática e consciente da brasilidade, o resgate da temática indígena sem o exotismo típico do romantismo e a busca de novas linguagens, escritas, visuais e musicais objetivando a construção da tão almejada identidade nacional. A busca pelo “retrato sonoro do Brasil” e a “alma popular internalizada” (CONTIER, 2004, p. 2) através de estudos do folclore privilegiaram a utilização de festas, tradições e manifestações populares como fonte de inspiração do artista culto em sua tarefa de opor a música estrangeira à música exótica regional.

A Educação Musical, que teria papel relevante no movimento modernista (através da preocupação da formação de um novo público para a nova arte), era uma condição fundamental para a apreciação e sustentação deste movimento, pois a música deveria simultaneamente abarcar as tradições locais e as novas técnicas composicionais. Essa proposta acarretaria, então, a necessidade da ampliação do público para qual se fazia música. Ela deveria também gerar uma identificação com as camadas mais populares que estariam sujeitas

---

[28] Apud MORAES, Eduardo Jardim de, *A Brasilidade modernista*. *Sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro: Graal,1978, p. 52.

a ambiciosos projetos de erradicação do analfabetismo musical, tal qual o que ocorreu na Hungria com sucesso. As fontes de inspiração, folclóricas e populares deveriam ser transformadas, elaboradas pelo compositor de forma que sua música fosse ao mesmo tempo identificada com a sua nacionalidade e superasse esta última condição: ela se tornaria então universal.

No início do século XX observava-se um forte desinteresse do público brasileiro pela música nacional[29]. A prática da reprodução de um repertório quase que exclusivamente constituído por obras "clássicas" (lê-se européias do século XVIII e XIX) estava se consolidando nas capitais e atendia ao gosto das elites[30], principal público que freqüentava os concertos. Este mesmo público apresentava um perfil altamente conservador, onde as práticas da nova música, altamente dissonante e cromática, tendendo ao atonalismo, não encontravam espaço para florescer. Por outro lado, os novos ares republicanos no fim do século XIX no Brasil trouxeram a necessidade de uma renovação, particularmente do que estivesse atrelado ao antigo sistema monárquico recém deposto do poder. Quase que invariavelmente associados aos republicanos pode-se encontrar os modernistas que defendiam a bandeira da renovação através da recriação de símbolos nacionais e a construção de uma "identidade nacional", a identidade da Nação Brasileira.

> "a partir de 1930 observou-se uma identificação mais ampla e mais geral com o Brasil, a nação, como entidade sócio-psicológica e cultural, relacionada com o mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria, desenvolvida através de uma experiência histórica *sui generis*. Então, como o grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da Nação, tanto a procura como o amadurecimento da identidade nacional foram levados a cabo com mais vigor, não apenas por intelectuais isolados, mas como questão política, por intermédio da maquinária governamental: a burocracia, o sistema educacional e o exército..." (LAUERHASS JÚNIOR, 1986, p. 24).

Segundo Lauerhass, "a partir de 1930", ou seja, somente na República Nova, efetivamente se deu o projeto de nação e de criação da identidade nacional onde a música assumiria um papel mais relevante na proposta educacional. Durante a velha república, a disputa pelo poder entre as oligarquias regionais impossibilitou a implementação deste projeto, ficando para a República Nova e, principalmente, o Estado Novo de Vargas a tarefa de cumpri-lo. O Estado Novo – iniciado em 1937 – tinha uma proposta francamente nacionalista contemplando grande parte da classe intelectual brasileira cujas idéias e projetos visavam a criação e o fortalecimento de uma identidade nacional e de uma Nação Brasileira. Estes projetos estavam em consonância com as mais recentes tendências ideológicas da Europa

[29] Vários artistas e intelectuais interessados no desenvolvimento da música brasileira escreveram projetos endereçados diretamente ao governo central. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da moderna música erudita nacional através de novas bases para a educação musical (CONTIER, 1988, p. 68).
[30] Não necessariamente as elites intelectuais e sim as econômicas.

entre-guerras, a de nacionalismo extremo ou ultra-nacionalismo corporificadas no Nazismo na Alemanha, no Fascismo na Itália e no Integralismo no Brasil.

Para a realização do seu projeto, Getúlio Vargas preocupado com a construção de uma imagem unificada e homogênea da sociedade brasileira, recrutou diversos intelectuais e artistas para ocuparem postos estratégicos na área de educação e de políticas culturais. Tratava-se de utilizar a arte como agente de coesão social. Entre os artistas convocados figurava Heitor Villa-Lobos, idealizador do único projeto de educação musical em nível nacional que o Brasil teve em sua história. A partir deste momento, o estado brasileiro passou a assumir a divulgação e produção da arte nacional, sendo, ainda, reconhecido e legitimizado pelos mesmos artistas e intelectuais como a única instituição capaz de manter e estimular as práticas mais ameaçadas pelas culturas internacionais dos países economicamente mais fortes. O governo Vargas foi o primeiro governo republicano brasileiro a incorporar ativamente um papel de mecenas atuando em um período em que um mercado autônomo voltado exclusivamente para a arte moderna era inexistente.

Contier afirma que:

> "Os compositores e intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar [no governo de Vargas] da máquina burocrático-administrativa do Estado. Assim poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 20..." (CONTIER, 1988, p. 233).

A intervenção do estado também estava alinhada as tendências ideológicas observadas na Europa neste mesmo momento histórico. O próprio Zhdanovismo na URSS é reflexo deste pensamento, independentemente das questões políticas presentes na sua implementação.

No Brasil, a voz de Mário de Andrade não conflita com a proposta de um estado fortemente presente na subvenção a arte, particularmente a arte erudita. Ele foi além, sugerindo quais modalidades deveriam ser apoiadas e financiadas. Entre elas está, evidentemente, a Música.

> "Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado" (ANDRADE, 1941, p. 38).

Curiosamente o movimento modernista que, segundo Contier, tem como característica principal o nacionalismo,

> "[...] já de antemão mostra todas as características que viriam a serem exaltadas futuramente pelos modernistas: a ruptura com o Acadêmico (seus cânones, regras e temáticas), sua

> conseqüente liberdade de criação e expressão não só temática, mas também pictórica e técnica, e a maior e principal característica, o nacionalismo, a exaltação do nacional, não só culturalmente, mas também a exaltação da riqueza étnica do povo brasileiro" (CONTIER, 2005, p. 3)

no contexto soviético (ASM) representa (ou pelo menos foi identificado pelo regime como um representante) um movimento da classe sem potencial de desenvolvimento, a "burguesia decadente" corroborando a tese de que o nacionalismo significou um conjunto amplamente heterogêneo de práticas e idéias. Trata-se, contudo, de uma nova confusão de termos, pois não se pode esquecer que o modernismo teria também como característica (e essa irreconciliável com a doutrina Zhdanov) a rejeição ao conservadorismo e ao *establishment* acadêmico vigente na produção literária, musical e visual na época. Talvez o erro, apontado por Antoine Compagnon em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, de considerar Vanguarda e Modernidade como sinônimos induza a pensar o Modernismo como um movimento de ruptura e reinício a partir do marco zero. Ao contrário, esta é uma característica da Vanguarda, segundo o autor mencionado. Estariam então, tanto o Zhdanovismo como o Andradismo, muito mais próximos do Modernismo do que de um suposto Vanguardismo.

Para o Modernismo o rompimento com o passado apenas serve para afirmar o presente, não estabelecendo necessariamente qualquer relação com o futuro. O discurso sobre a tradição modernista atribuiu a ela a associação do novo à idéia de autenticidade, atrelando-o a originalidade. O conceito de qualidade estética transitou da esfera do domínio técnico ao do da originalidade até aproximadamente a década de 50. Nos países não europeus, essa noção de originalidade incorporou-se à necessidade da construção de uma arte nacional voltada para a afirmação de uma recém idealizada ou já presente, porém obliterada, identidade nacional visando a digna representação no exterior da arte produzida por esta mesma identidade.

A conseqüência lógica do aprofundamento das tendências modernistas na música brasileira permitiu o surgimento e a construção de uma ideologia/estética nacionalista com características bem definidas e tutoriadas pelo "Andradismo" ·ou "Andradianismo" em virtude de seu mais robusto defensor, Mário de Andrade. Não resta dúvida que o projeto de Mario de Andrade tem uma profunda identificação com o modelo nacionalista (particularmente o reformista) exposto neste capítulo.

Mário de Andrade e o Nacionalismo

Mário de Andrade foi diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Neste cargo realizou suas primeiras pesquisas folclóricas a partir dos referenciais teóricos de Curt Sachs[31] e Hornbostal[32]. O manual *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, de Constantin Brailoiu, romeno que foi inspirador e amigo de Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss[33] foi outra importantíssima fonte de idéias.

A tríplice proposta de Brailoiu pode ser reconhecida na igualmente tríplice ação de Mário de Andrade que, assim como o romeno, se constituiu de:

1 - Salvar documentos musicais preciosos.

2 - Pôr em circulação científica internacional os materiais necessários a um estudo comparativo extenso.

3 - Facilitar o contato entre países por meio da música popular[34].

A dimensão humanista presente no levantamento e conservação afirma-se claramente no espírito de Brailoiu e adapta-se a um projeto inicialmente com ambições nacionais de Mário de Andrade. Entretanto, Henri Focillon, presidente do Congresso das Artes Populares de Praga (ao qual comparecera Elsie Houston com uma comunicação sobre música brasileira e cujas atas constam da biblioteca de Mário de Andrade), afirmava categoricamente que a geografia das artes populares não está necessariamente vinculada ou submetida às fronteiras políticas. Isto se dava particularmente no caso dos países do leste europeu, onde as próprias fronteiras eram voláteis nos períodos de guerra e entre-guerras e, especificamente no Brasil, onde a imensa extensão territorial muitas vezes abarcava a presença de culturas comuns aos países vizinhos. Isso introduzia a negação de que esta mesma geografia poderia se candidatar a ser uma legítima formadora do "espírito de nacionalidade". Neste discurso percebe-se a preocupação com o novo conceito de nação discutido anteriormente, o da culturalmente

---

[31] Curt Sachs nasceu em 29 de Junho de 1881 em Berlim e faleceu em 5 de Fevereiro de 1959 em Nova Iorque. Junto com Erich Von Hornbostal foi um dos fundadores da moderna organologia (estudo dos instrumentos musicais) publicado em 1914 no *Zeitschrift für Ethnologie*.

[32] Erich Moritz Von Hornbostal nasceu em Viena em 25 de Fevereiro de 1877 e faleceu em Cambrige em 28 de Novembro de 1935. Hornbostal foi um dos pioneiros a utilizar o método e musicologia comparada (atribuído a ele) para estudar música folclórica não européia. Ele acreditava que a música poderia fazer parte de um campo mais ampliado da antropologia.

[33] Sobre as relações teóricas entre Brailoiu e Claude Lévi-Strauss, cf. o artigo de Jean-Jacques Nattiez: "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu", in Revista Transcultural de Música, ed. SIbE - Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, n. 1, 1995.

[34] Atas das Journées d'études 2003 – Archives sonores et ethnomusicologie: outil de recherche et patrimoine consultable. AUBERT, Laurent – « La publication « posthume » d'archives sonores aux AIMT – Brailoiu revisité, quelques pages d'histoire. » Société Française d'Ethnomusicologie, Paris 2003.

homogênea. Este conceito evidentemente não condizia com a realidade da América do sul, sendo então necessárias ações para promover uma "identidade nacional".

Em 1935 Mário criou a *Discoteca Pública Municipal*, que serviu posteriormente de museu para o acervo que foi recolhido na Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. Essa missão, pioneira no país, realizou um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil, registrando em 169 discos diversas formas de cantigas do folclore brasileiro *in loco*.

Também registrou seis rolos cinematográficos silenciosos com manifestações folclórico-musicais, fotografias, objetos diversos e em torno de sete mil páginas contendo registros de melodia/poesias coletadas.

Sob sua direção foi promovido em 1937 o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*, e em 1936 ele fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore. Neste mesmo ano, Mário de Andrade se manifestaria publicamente sobre o precário estado da etnografia científica no Brasil, ferramenta indispensável para realização do seu ambicioso projeto. Esta situação era prejudicial para os estudos específicos do folclore no Brasil.

> "[...] faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, se recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas (...) nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor" (ANDRADE, In: CARLINI, 1993, p. 20).

Se o projeto de construção da identidade nacional atendia aos anseios dos intelectuais modernistas que, muitas vezes, eram ligados a ideologias e tendências políticas heterogêneas, era natural que a ausência de colocações e discussões de questões intimamente relacionadas com idéias político-sociais se fizessem notar em alguns dos trabalhos de Mário de Andrade. Eventualmente críticas sobre informações incompletas ou excessivamente ufanistas sobre a música brasileira estão presentes como, por exemplo, nas anotações nas marginálias da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida[35].

O aprofundamento de um discurso mais efusivo e vigoroso se dá a partir do *Ensaio sobre a Música Brasileira de 1928*. Para o autor, a música brasileira era até pouco tempo divorciada da nossa identidade racial, pois "artistas de uma raça indecisos se tornaram tão indecisos quanto ela" (ANDRADE, 1962, p.1). Contextualizando este discurso podemos compreendê-lo melhor, se considerarmos ele uma reação aos gostos musicais das elites na década de 20.

[35] ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

Durante esta década, as elites brasileiras da *Belle Époque* mantinham a apreciação da arte e, particularmente, da música ainda muito calcadas nos princípios estéticos do século XIX, ou seja, da tradição Clássico-Romântica. Esta tradição, aliada a noção de arte como imitação da natureza[36], confrontava com as novas tendências estéticas e de linguagem européias como o Expressionismo e o Futurismo, que visavam romper com o código de signos estabelecidos e canonizados no repertório. A inabilidade de assimilação destas novas linguagens por esta elite contribuiu para a união de diversos grupos com distintas propostas estéticas sob uma única égide – a do Modernismo – que incorporaria todos aqueles que se propusessem a produzir esta arte de "Vanguarda", contestadora do *status quo*.

Ao mesmo tempo, estas elites da *Belle Époque*, concentradas nas sociedades paulistana e carioca, viam seu projeto cultural desafiado pelos modernistas. Este projeto consistia na eliminação de qualquer vestígio de "atraso" ou "colonialismo" ainda presentes. Esta eliminação acarretava no branqueamento da população, a exclusão das danças e manifestações de origem indígena ou escrava e do carnaval, além de um rigoroso saneamento público pela erradicação de doenças como febre tifóide e da varíola.

O sentimento de inferioridade e vergonha pelos "cortiços" e cordões carnavalescos pode ser traduzido nas palavras de Olavo Bilac:

> "tais indivíduos queriam pôr fim ao Brasil antigo, ao Brasil "africano" que ameaçava suas retensões à Civilização, apesar de se tratar de uma África bem familiar à elite. [...] Uma parcela substancial da população da cidade, talvez mais da metade, compunha-se de descendentes de africanos, e suas tradições se mesclavam e floresciam nas áreas mais pobres da Cidade Velha e nos morros, que haviam sido erguidas perto da nova área de docas ao norte, no final do século XIX, e foi para lá que se dirigiram muitos desabrigados das habitações decadentes da Cidade Velha, demolidas com as reformas de l903-06". (BILAC In: CONTIER, 2004, p. 6).

Não obstante, os espaços "civilizados" destas duas metrópoles foram ocupados entre os anos 10 e 20 pelos negros e menos favorecidos através de suas presenças como músicos da noite em cabarés, cinemas e cafés, retornando a cena e se fazendo presentes para a apreciação de todos, inclusive de compositores como Nepomuceno, Villa-Lobos e Darius Milhaud. Estes descobririam pelo contato com esta música um novo Brasil, indissociavelmente ligado ao conceito de primitivismo musical.

Mario de Andrade acompanhou de perto as tensões geradas por esta situação, cujo principal fórum de discussão localizava-se no *Conservatório Dramático de Música de São Paulo*. O *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, criado em 1906, era uma instituição moldada nos padrões pedagógicos do *Conservatório de Paris*. Por ter sido um

[36] Nas artes plásticas predominava esta visão oposta a música, cujas idéias de música "autônoma" e "absoluta" eram bastante ventiladas.

"marco no ensino musical no Brasil" (AMATO, 2006, p. 5.) estabeleceu padrões artístico-pedagógicos para outras escolas de música no estado de São Paulo e no resto do país que, frequentemente, replicavam sua metodologia importada da França e com um perfil altamente tradicionalista e eurocentrico. A autora ainda ressalta que esta instituição de grande relevância abrigava tanto simpatizantes da cultura Francesa como os "Maestros Italianos" sem, contudo, distanciar-se de sua principal proposta, o resguardo e a reprodução da tradição musical do século anterior.

Ao contrário do que possa parecer em uma análise inicial, a xenofobia não era uma característica do pensamento Andradiano, apenas surgia a necessidade de se estabelecer critérios diferentes dos europeus para avaliação da música nacional. Estes critérios obrigatoriamente deveriam incluir a valorização da música popular. No *Ensaio Sobre a Música Brasileira* encontramos um pronunciamento significativo em relação a esta questão:

> "o critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular." (ANDRADE, 1962, p. 4)

Fica evidente a preocupação de Mário de Andrade de sintonizar o seu pensamento com o de outras nações em afirmação no início do século XX. O pensamento nacionalista era uma tônica entre as culturas não hegemônicas e, paralelos de aproveitamento de música folclórica e popular, o caminho sugerido pelo autor, eram observados também por russos, noruegueses, espanhóis e outros, só para citar países europeus, como observa Alejo Carpentier:

> "A corrente nacionalista folclórica que se afirma em nosso continente por volta de 1920 – data em que Villa-Lobos se acha em plena produção – correspondeu a um processo lógico que já expus, há anos, no meu livro A música em Cuba. Se a Rússia, a Espanha, a Noruega e a Europa Central haviam dado o exemplo de um nacionalismo alimentado em raízes populares, o problema de afirmação da personalidade que se delineava em nossos países era o mesmo. Órfãos de uma tradição técnica própria, buscávamos o sotaque nacional na utilização – estilização – de nossos folclores. Se, com efeito, nada podíamos inventar no domínio do feitio, da evolução tonal, da instrumentação, procurávamos, ao menos, uma música que tivesse um aspecto diferente daquela da Europa – talvez, por esse caminho, um aspecto próprio. O que os russos, os escandinavos, os espanhóis haviam feito com seus temas, fazíamos nós com ritmos, melodias e temas americanos." (CARPENTIER, 2000, p. 323-4).

Disseminada nas críticas de Mário de Andrade sobre a música modernista e nacionalista publicadas entre 1920 e o início dos anos 40, está presente a proposta da construção de um discurso sobre a identidade cultural nacional. Esta proposta, como já foi assinalado, não exclui, ao contrário, inclui a possibilidade de um diálogo com algumas (e somente algumas entre elas, excluindo o atonalismo, devido a sua estranheza ao folclore)

tendências, técnicas e linguagens contemporâneas que surgiam na Europa. Esta é uma importante diferenciação entre o Modernismo e o Vanguardismo e que posiciona Mário de Andrade confortavelmente entre os Modernistas.

Com um vocabulário forte e posições irredutíveis, o discurso Andradiano se assemelha em muito ao Zhdanoviano. Particularmente, no que diz respeito à construção de uma identidade cultural nacional a partir dos elementos oriundos da cultura popular, suas posições são absolutamente concordantes. Para ambos, a única fonte válida de material está, não na mera utilização dos elementos superficiais do folclore (Ritmo, Harmonia, Coloração e Simplicidade), e sim, na possibilidade de interpretação destes elementos através de uma internalização, identificação do compositor em obras supostamente originais, a transmutação do material. A postura do artista como agente de fundamental importância no processo de formação cultural é claramente expressa: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 1962, p. 4).

É oportuna a comparação com o discurso de Zhdanov neste momento para estabelecer de forma inequívoca a analogia sobre a concepção de como a música nacional deveria se tornar internacional e não localista ou provincialista.

> “Se examinamos a história de nossa música russa e em seguida da soviética, devemos chegar à conclusão de que se desenvolveu e se transformou em força poderosa precisamente porque soube encontrar os caminhos de seu próprio desenvolvimento, sendo-lhe assim possível revelar o inesgotável conteúdo espiritual de nosso povo. Aqueles que crêem que o florescimento da música nacional, seja russa ou de outros povos que constituem a União Soviética, significa diminuir o sentido do internacionalismo em arte estão profundamente enganados. O internacionalismo em arte não aparece como o resultado da diminuição ou do empobrecimento da arte nacional. Pelo contrário, o internacionalismo surge do próprio florescimento da arte nacional. Esquecer esta verdade é perder de vista o rumo certo, perder nossa própria face, tornarmo-nos cosmopolitas sem pátria. Só a nação que possui sua própria cultura musical amplamente desenvolvida pode apreciar a música de outros povos. Não se pode ser internacionalista em música, ou em qualquer outro terreno, sem se ser ao mesmo tempo um genuíno patriota. Se o internacionalismo se baseia no respeito a outros povos, não se pode ser internacionalista sem começar pelo respeito a seu próprio povo.” (ZHDANOV, 1948).

Uma das mais fortes críticas de Juan Carlos Paz ao nacionalismo vigente nas Américas curiosamente é um ponto de acordo entre ele e Mário de Andrade, como podemos observar na seguinte citação:

> “Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado”. (ANDRADE, 1962, p. 4).

Como é de amplo conhecimento, a música nacional foi fortemente influenciada pelas teses Andradianas, principalmente a partir da década de 40 e perdurando até a década de 60/70, onde novos ares permitiram uma diferente abordagem (talvez dita universalista) da nossa música como reação à forte escola estética-ideológica que imperava de forma análoga no Brasil, na América Latina e nas Repúblicas Soviéticas. Em sua obra *Prefácio Interessantíssimo,* as relações entre os sons e as palavras e o imaginário de Mário de Andrade são explicitados. O folclore como fonte de pesquisa e matéria prima para a composição de música artística deveria, a seu ver, ser superado em seu âmbito local por uma linguagem (ainda fundamentada no nacional) mais universal através da difusão dos produtos desta arte nos principais centros do exterior (Europa). *Compêndio sobre a Música Brasileira (1928), Evolução Social da Música no Brasil* (1939) e *O Banquete* são ensaios e artigos – alguns compilados na antologia *Música, Doce Música* – além de outras críticas publicadas no rodapé semanal da Folha da Manhã, sob o título *O Mundo Musical* (início dos anos 1940) que expressam o programa doutrinário-pedagógico sobre o discurso da identidade.

O *Ensaio sobre a Música Brasileira* tem, além da antologia coletada, o propósito de "ensinar" os compositores brasileiros a fazer música brasileira. Trata-se da consolidação do "espírito de raça" através das três fases ou momentos históricos da criação musical no Brasil. Na primeira fase, que poderia se denominar "inconsciente", os compositores se permitiram penetrar por um espírito de brasilidade sem nenhum tipo de reflexão, apenas através da sua intuição. No segundo momento ou fase, denominada "voluntarista" ou "voluntarioso", a necessidade, a vontade de ser brasileiro advinha da livre escolha de material nacional para a confecção das obras. Este era o momento em que Mário de Andrade se encontrava, assim como seus contemporâneos. Finalmente, atingido o terceiro momento, a música terá se elevado à chamada fase cultural, livremente estética, porém absolutamente reflexiva das realidades profundas de sua terra natal, alcançando a categoria de Música Universal, porém ainda paradoxalmente nacional.

Apesar do discurso de muitos intelectuais em defesa da identidade nacional, poucos realmente se interessavam por uma pesquisa ampla e séria sobre os elementos musicais constitutivos da música brasileira. Se uma retórica vigente afirmava em demasia as belezas dos elementos mais superficiais da música brasileira, na prática poucos pesquisaram ou estimularam a busca de um conhecimento mais profundo sobre o assunto. Essa situação foi observada pelo autor, desde o *Ensaio sobre a Música Brasileira*:

> "pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a

> gente imagina. E sobretudo mais complexo. [...] do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonisador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representa-la com integridade e eficiência." (ANDRADE, 1962, p. 20).

Talvez esta insatisfação tenha incentivado Mário de Andrade a divulgar mais amplamente no meio artístico as coletas dos cantos folclóricos patrocinadas por ele no intuito de propiciar o surgimento de uma nova escola de composição erudita. Concomitantemente ele enaltecia as pesquisas de Luciano Gallet e Renato de Almeida, principais autoridades do assunto no momento.

> "Mário propunha construir um novo discurso sobre uma nova etapa na 'evolução' da música brasileira chamada de fase da nacionalidade, marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências européias (Carlos Gomes ou Leopoldo Miguez)." (CONTIER, 2004, p. 14).

O Modernismo e sua proposta

A dissolução do tonalismo, processo iniciado no final do século XIX e que culmina com a criação do sistema serial "atonal"[37] por Arnold Schöenberg no início do século XX, permitiu o florescimento de diversas tendências e movimentos que almejavam por uma nova organização hierárquica dos elementos constituintes da linguagem musical. Parâmetros como timbre, dinâmica e novas relações estruturais entre os intervalos no léxico harmônico, estranhas à organização tonal tradicional, ascenderam a um patamar de relevância na construção musical jamais visto na música ocidental.

Como conseqüência desta ruptura surgiram os movimentos modernistas e vanguardistas na música que clamavam por uma nova ordem estética, visando descolar os novos materiais do vocabulário rítmico e formal vigente, ou seja, da tradição tonal dos três séculos anteriores. Obras apresentadas na Europa por artistas como Schöenberg (Pierrot Lunaire de 1909), Stravinsky (Sagração da Primavera de 1917), além das obras de Debussy e Satie, após um primeiro momento de choque, revolucionaram o conceito de escuta do público europeu.

Estas obras apresentavam desde um elevado grau de elaboração com uma demanda da escuta acima dos padrões – como no caso de Schöenberg – até uma reação de ridicularização pela simplicidade e monotonia (intencional) do compositor como em Satie. A crítica, conseqüentemente, encontrou-se estonteada tanto pelo excesso como pela falta e analisou as

[37] O termo não era utilizado por Schöenberg para definir sua música, técnica ou linguagem harmônica, entretanto se tornou corrente no decorrer da produção da Segunda Escola de Viena.

obras com adjetivos ironicamente pejorativos como “música primitiva e selvagem”, ou ainda “representativas do gosto da população com ritmos e melodias circenses”.

Ao mesmo tempo em que o serialismo Schöenberguiano se inseria de forma confortável em uma sociedade cientificamente e matematicamente orientada, a busca por elementos primitivos, essenciais (como se deu na pintura primitivista) favoreceu a pesquisa por elementos populares que, naturalmente, se encontrariam concentrados no folclore.

Este segundo caminho foi a principal inspiração do movimento europeu da década de 20 que mais influenciou a vanguarda modernista no Brasil. A Semana de Arte Moderna de 22 caracteriza-se, paradoxalmente, tanto pela sua heterogeneidade, como por também conter um elemento comum, representante desta busca pelo nacional, ao invés do aprofundamento e adensamento da linguagem ao exemplo do Expressionismo germânico.

Para os modernistas nada seria mais natural então do que uma revolução ou ruptura estética com o passado. Esta seria a suposta concepção do nacional na música. Somente neste contexto é que podemos compreender as colocações de Mario de Andrade que, eventualmente, poderiam soar contraditórias (no que diz respeito à europeização) devido a sua oratória freqüentemente enérgica em demasia. Trata-se de um momento histórico de implantação e intensificação da construção de um projeto nacionalista, naturalmente sujeito à excessos e tensões.

Freqüentemente, o imperativo está presente no discurso andradiano como, por exemplo, em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*: “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (ANDRADE, 1962, p. 9). Pode-se considerar o *Ensaio* como o primeiro estudo teórico sobre a música nacional, cuja fundamentação na obra de Heitor Villa-Lobos estabelecia normas para os compositores necessariamente nacionalistas.

Quanto ao atonalismo, as duas cartas de 1934 endereçadas a Camargo Guarnieri a propósito de sua *Segunda Sonata para Violino e Piano* ilustram a forma como Mario de Andrade conseguia, assim como o Realismo Socialista, transitar surpreendentemente entre o progressivismo e o tradicionalismo, principalmente por rejeitar algumas das mais novas técnicas vanguardistas.

> “No Segundo tempo, me horroriza desde logo, essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância. Que quer dizer, meu Deus! esse elemento acompanhante iniciado pela mão direita e que com uma malvadeza sadista se [prolonga por] páginas. O que é isso! Não é musicalmente nada. Tecnicamente são dissonâncias. Mas você, levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras (são inúmeros os que perderam as estribeiras nisso...) e caiu no defeito contrário. Foi porque o acorde de tônica ficou bobo que as alterações e cromatismos começaram aparecendo. É o

> mesmo fenômeno que sucede com os elementos das outras artes. Os elementos se gastam no uso e carece abandona-los, até que o esquecimento revigore eles de novo. [...] Está certo: o acorde de tônica ficou bobo, porque a sensibilidade não o exigia mais, ele se gastou e foi mal empregado pelos escritores menores. Mas carece não esquecer que uma dissonância por mais dura que seja, é igualmente boba, desde que não tenha razão-de-ser, não seja essencial, esteja mal empregada. Ora eu não consigo perceber nenhuma razão nem de invenção, nem intelectual, nem harmônica, nem rítmica, nem mesmo puramente técnica que justifique esse ondular vazio de nonas e sétimas. E a sistematização delas por duas páginas, sem justificação nenhuma, só posso chamar de sadismo e masoquismo. Vontade de maltratar e de ser maltratado. Mas aí se introduz o problema mais terrível da música do nosso tempo: o atonalismo. É a libertação da tonalidade e consequentemente do acorde que criou essa epidemia da alteração, que acabou usando a alteração pela alteração, isto é, sem nenhuma razão humana. A dissonância se tornou inteiramente gratuita e se introduziu no corpo da própria melodia, com a mesma gratuidade. Altera-se um som no corpo duma melodia só e exclusivamente porque dar o som real, o som que a invenção ditara e a normalidade exigia... é banal, já está feito. Se ponha em exame de consciência e se diga a si mesmo se você não sofre um bocado dessa doença." (ANDRADE, 1934, p, 3)

O elemento do mal referido na carta é uma sucessão de nonas menores e sétimas maiores obtidas através da permutação das notas Ré e Mi^{b} que, colocadas em terceiro plano na textura da passagem citada, em nada anulam o sentido tonal da peça. Esta reação excessiva de Mário de Andrade aos elementos "atonais" desta sonata revela este paradoxo interessante, como bem observado por Cavazotti: "se por um lado sua posição frente à literatura e às artes visuais era decididamente progressista, seu posicionamento estético frente à música era consideravelmente conservador" (CAVAZOTTI, 1999 p. 6).

A continuação da carta revela ainda mais sobre a opinião de Mário de Andrade:

> "Como técnica [composicional, a Sonata no. 2] é muito bem feita e se sustenta. Possui uma página deliciosa no ambiente, e são freqüentes os momentos em que surgem invenções agradáveis. Mas as invenções agradáveis servem para enriquecer uma obra e não para justificá-la. Por outro lado é uma obra cheia de cacoetes modernistas e cacoetes seus. Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. Abuso da interpretação modulatória. Abuso da síncopa, abuso da sétima abaixada, isto é, abuso de brasileirismo. Ou melhor, falsificação de brasileirismo. Abuso da apoiadura, que você tirou e sistematizou de certas passagens de Villa-Lobos. Falta de controle, principalmente falta de controle temático. Seus temas são aceitos sem reflexão sobre se são realmente temas, ou simplesmente frases ou motivos. Pode realmente existir atonalismo?" (ANDRADE, 1934, p. 4).

O que seria "atonalismo perigoso"? E porque seria ele perigoso? Perigoso a quem? "Falta de controle temático", seria uma referência à utilização de células ao invés de estruturas fraseológicas (estas últimas mais típicas do neoclassicismo do que a utilização de motivos isolados)? A resposta de Guarnieri argumenta exatamente que o fato da utilização de um intervalo qualquer dissonante ou não para a ambientação não foi escolhido arbitrariamente "dissonância pela dissonância" e não influi no sentido tonal da obra. O simples fato do direito de resposta, de qualquer modo, já demonstra uma diferença entre o autoritarismo da política imposta pelos soviéticos e o Andradismo.

Admitindo a argumentação ou não (parece que Mario de Andrade não se convenceu muito com a resposta de Guarnieri), pela sua estatura política, uma crítica negativa poderia resultar em uma condenação de um jovem compositor ao ostracismo pela hegemônica classe intelectual brasileira.

A resposta de Mario de Andrade a Guarnieri reitera a questão antropofágica, tão presente no ideal da transmutação da música popular/folclórica na elaborada arte erudita.

> "Sua desculpa de que faz síncopas e sétimas abaixadas porque é brasileiro, não vale, porque o Brasil é muito mais do que isso, e o papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade mas transfigurá-la, de maneira a sintetizar na obra dele o que na pátria está disperso." (ANDRADE, 1934, p. 1).

Mesmo após a morte de Mário de Andrade os ecos das suas inclinações são visivelmente notados, o que demonstra a magnitude de sua influência. Uma grande prova disso é o fato de que a Carta Aberta aos Compositores de Camargo Guarnieri foi redigida seis anos após o falecimento de Mario, e nela observa-se uma total sintonia com as suas idéias, afora uma continuidade inequívoca de seu discurso.

INTONAZIA, IMAGEM MUSICAL E SINFONISMO

Três conceitos fundamentais para a compreensão da música russa são *Intonazia*, *Imagem Musical* e *Sinfonismo*. Inicialmente, para uma melhor compreensão do conceito de *Intonazia*, podemos dividi-las em três categorias:

1ª Categoria. Aquelas cujas associações com a vida são percebidas instantaneamente. Repetições rítmicas. Contorno melódico e sonoridades próximas ao fenômeno representado. As associações nesse caso são simples e diretas.

2ª Categoria. A *Intonazia* que correlaciona a música às outras artes. Esta associação faz com que a música fortaleça-se com a fusão com alguma arte, seja ela qual for. Isto pode ser um princípio programático, a Ópera, o *Ballet* ou até mesmo a concepção de roteiros programáticos para as obras da literatura, epígrafes, *mottos*, etc. Estas associações são indiretas com o fenômeno, sendo também comparativamente e particularmente ricas em seu potencial expressivo e podendo ser efetivamente utilizadas para representações de causas sociais e outros discursos de natureza ideológica.

3ª Categoria. Trata das associações mais distantes do fenômeno. A utilização de canções folclóricas, ambientações tonais ou modais, paráfrases, e recursos estilísticos de outras eras, principalmente recordativas de eventos ou momentos históricos e sociais de relevância.

Só se pode apreender o sentido do conceito de *Intonazia* se admitirmos a possibilidade da música ser capaz de transmitir um significado que possa efetivamente ser traduzido. Se a tradição ocidental tende, ao menos mais recentemente, a negar esta possibilidade, a eslava e, em particular, a russa, seguem um caminho oposto. John Bell Young, um pianista estado-unidense, comenta sobre seu espanto ao perceber a facilidade com que os instrumentistas eslavos dominavam e memorizavam grandes trechos de música, principalmente com a utilização desta ferramenta. Também era espantosa a capacidade que estes instrumentistas demonstravam de compreender o significado musical e do próprio conceito de *Intonazia*, certamente enraizado nas suas tradições culturais.

> "Na Russia, a Intonazia há muito tempo goza do status de um conceito articulado e utilizado rotineiramente na educação musical. Embora seja também compreendido pelos teóricos russos como uma técnica composicional que governa as relações intervalares [...] parece muito claro o fato de que o conceito de Intonazia é tão universalmente aceito e compreendido pelos mais jovens estudantes russos que nem mais se é dado o trabalho de

> discutí-lo teoricamente. É algo que se aprende com uma facilidade e segurança comparáveis a apreender a andar de bicicleta. Uma habilidade que uma vez conquistada perdura pela vida [...] essencialmente [a Intonazia] é a codificação da tensão musical que governa as relações intervalares. Em sua tentativa de adaptar um gênero, música para outro, fala [discurso], a Intonazia provê um mecanismo para a expressão e experiência do afeto musical. Como a era da Doutrina dos Afetos do período Barroco, o conceito propõe uma conexão estética entre expressão musical e fala, referindo-se a tensão dinâmica entre as notas. Uma vez que seu domínio é o da micro-dinâmica, o objetivo da Intonazia é a de esculpir o gesto musical de forma que se assemelhe a inflexão [da fala]. Nesta perspectiva, é uma ferramenta interpretativa que permite elucidar as dimensões psicológicas de uma dada composição[38]" (YOUNG, 2007).

No início do século XX, o conceito de *Intonazia* é codificado e teorizado para fins composicionais, notavelmente por Boleslav Yavorsky (1877 – 1942), um ex-aluno de Taneyev e por Boris Asafiev (1884-1949). Yavorsky, apesar de ser um pioneiro na teorização deste conceito, se interessou mais pela elaboração de um sistema teórico fortemente influenciado por Alexander Scriabin em detrimento de uma abordagem Marxista do termo. Contudo, é deste autor uma das mais sintéticas e interessantes definições: "Um princípio de gravitação aural. É a menor unidade básica tonal no tempo e desvela a expressividade de um sistema ou célula motívica. É, em suma, o desdobramento no tempo da energia potencial desta célula[39]" (YAVORSKY em YOUNG, 2007).

Esta definição de Yavorsky situa-se em uma perspectiva científica. Uma perspectiva mais abrangente é idealizada por Asafiev. Compositor atuante, crítico musical e musicólogo, Asafiev é o responsável por desenvolver os fundamentos teóricos que deram sustentação à metodologia da música do Realismo Socialista, muitos anos após a sua formulação. Dentre sua vasta obra literária, destacam-se duas publicações onde os conceitos de *Intonazia* e *Imagem Musical* são expostos de forma mais clara. Estes são: "*Musical Form as Process*" publicado em Leningrado em 1930 e "*Intonazia*", também publicado em Leningrado no ano de 1948.

---

[38] "in Russia, intonatsiia has long enjoyed the status of an articulated concept used routinely in teaching. Though it is also understood, among Russian theorists, as a compositional technique that governs intervallic relationships […] it became increasingly apparent that intonatsiia, as a generic concept, is so universally understood and accepted by every Russian schoolchild that no one even bothers to talk about it anymore. It's something one learns as easily and with no less assurance than riding a bicycle. It's a skill that, once learned, is learned for life. […] Essentially, it is the codification of the musical tension that governs intervallic relations, In its attempt to adapt one genre, music, to another, speech, intonatsiia provides a mechanism for the expression - and experience - of musical affect. Like the baroque era's Doctrine of Affect, the concept proposes an aesthetic connection between musical expression and speech, and refers to the dynamic tension between notes. While its domain is that of micro-dynamics, intonatsiia's aim is to sculpt the musical gesture as it assimilates inflection. From this perspective, it is an interpretive tool that allows the performer to illuminate the psychological dimensions of a composition." (YOUNG, 2007).

[39] "a principle of auditory gravitation. It is the smallest basic tonal unit in time and discloses the expressivity of a system, or motivic cell. It is, in effect, the unfolding in time of the potential energy of that cell."

Asafiev ocupou diversos cargos importantes na Rússia. Foi professor do Conservatório de Leningrado por quase vinte anos, além de ser o responsável pela seção de História da Música do Instituto Russo para a Historia das Artes.

"A forma musical como um fenômeno socialmente determinado é percebida, em primeiro lugar, como uma maneira de revelar a música socialmente no seu processo de intonação" (ASAFIEV, 1930, prefácio do Vol II). A partir desta afirmação podemos observar o teor da obra *Musical Form as a Process*. Ela é um produto de uma cuidadosa reflexão sobre a relação entre música e sociedade do ponto de vista Marxista. Para o autor, algumas formas como as Variações e a Fuga utilizam-se do recurso da repetição, o que, evidentemente, enfatiza o processo de identificação de uma dada intonação. Outras, como a forma Sonata (Allegro), utilizam o contraste cujo caráter de confronto e oposição refletem as condições políticas e sociais da época em que esta forma floresceu. Detalhes como cadências e dissonâncias contribuem decisivamente para a *Imagem Musical* formada em cada peça e são um produto da intonação específica da sociedade que as produziu. Sendo assim, uma intonação é representativa de uma era, de um momento que, na medida em que a sociedade evolui (premissa Marxista), evolui com ela. Para Asafiev, a prova disso é que, em tempos de estabilidade política, certas normas se cristalizam obrigando os compositores a persistentemente desafiar os gostos conservadores do público apegado as intonações conhecidas. O processo de repetição é fundamental para a absorção e consolidação de novas intonações pela audiência.

A abordagem proposta por Asafiev em suas análises da estrutura musical se aproxima da interpretação dos artefatos culturais dos Formalistas Russos e, posteriormente, do Estruturalismo. Esta abordagem pode ser observada em suas obras iniciais e tendem cada vez mais, na década de 30, a se assemelharem a uma linha de pensamento Bakhtiniana. O aprofundamento do conceito de *Intonazia* se dispõe paralelamente ao conceito de som no Formalismo Russo e no conceito de Intonação de Bakhtin.

A completa ausência do nome de Bakhtin nos textos de Asafiev é facilmente explanável, pois Bakhtin foi preso e exilado no final dos anos 20, não servindo assim como uma referência politicamente conveniente para Asafiev que gozava de grande prestígio nos anos 30 e 40. Além do mais, a descoberta de Bakhtin e suas idéias só se efetivou a partir dos anos 60, quando Asafiev já não mais era vivo. Contudo, entre as décadas de 20 e 30, as publicações de Bakhtin[40], que propõem e elaboram o conceito de intonação como uma

[40] Entre elas podemos citar, apesar de não abordar a música, *O método formal nos estudos literários* (1928).

categoria axiológica da análise lingüística, são muito próximas das idéias que Asafiev desenvolve sobre a *Intonazia*.

Asafiev compreendia a pluralidade de interpretações possíveis, vendo esta pluralidade como condição desejável fazendo, inclusive, referências ao público soviético,

> " Os ouvintes, as massas, todos para quem a música é querida como voz da realidade e como atividade idealmente cognitiva criaram sua própria, autêntica história da música e sustentado o que é essencial em seu desenvolvimento, o que é intonacionalmente [sic] fresco e vital[41]" (Tull, 1976, p. 945).

A postura Marxista está presente em *Musical Form as Process* e na obra de Asafiev, em geral, através do conceito de *Intonazia*, como superação do Formalismo Russo e das correntes que pregavam a natureza autônoma das linguagens artísticas. Ao dotar a teoria marxista de uma formulação coerente em relação à ideologia vigente e a psicologia, Asafiev superou o objetivismo abstrato característico do Expressionismo de Schöenberg (portanto de uma classe sem potencial de desenvolvimento, decadente) e do subjetivismo idealista. Através da *Intonazia* - este equivalente na lingüística ao signo - imbuído de conteúdo social e ideológico, opera-se a relação entre o indivíduo e o social, permitindo assim a transmissão de um conteúdo que desejavelmente seria positivo de acordo com o Realismo Socialista.

Paradoxalmente, os mecanismos que Asafiev utiliza são derivados deste mesmo Formalismo, causando uma estranheza de como Asafiev não foi atacado pelo Zhdanovismo. Ao contrário, talvez, até mesmo pela sua habilidade política, sua obra se tornou a grande referência sobre os fundamentos da música soviética que poderiam servir de base para o Realismo Socialista musical.

Os conceitos de *Intonazia* e *Imagem Musical* estão estritamente ligados. Eles tratam da correlação da música com o mundo físico, real e objetivo. Além de fornecer o instrumental para caracterização da música, em última instância, eles viabilizam um método de identificação de uma dada obra com a doutrina do Realismo Socialista. Esta deveria ser uma grande *Imagem Musical*, construída pela hábil e inteligente conexão de *Intonazias* de forma a conduzir o ouvinte a um quadro sonoro. Para Asafiev, a terceira categoria de *Intonazia* é a antítese dialética da primeira e da segunda. Ela mantém os elos das primeiras com a imagem, mais programáticas e diretas, mas transmuta os seus afetos para uma maior e mais elevada categoria universal. Isto era muito desejável para a formulação e o juízo de música "positiva".

---

[41] "the listeners, the masses, everyone to whom music is dear as the voice of reality and as ideationally cognitive activity, have created their own, authentic history of music, and have supported that which is essential in its development, i.e., that which is intonationally fresh and vital"

Dentro de uma possível interpretação do conceito de *Intonazia* estaria contida a premissa para a utilização de sons da natureza e até mesmo produzidos por meio eletrônico (música concreta e eletroacústica), visto que eles são sons produzidos por "fontes sonoras legítimas". A exclusão da possibilidade de utilização destes sons (só poderiam ser admitidos como exceção e não regra) teve origem na corrente de musicólogos soviéticos que acreditava que a semântica da linguagem musical é, em essência, associativa e simbólica, e não ilustrativa. Assim sendo este tipo de técnica deveria ser pouco ou nunca utilizado, devendo o conteúdo musical representar através das suas próprias possibilidades e limitações à idéia de uma determinada imagem, e não a própria imagem em si.

Malcolm Brown, um importante autor que aborda a música Soviética define *Intonazia* como:

> "Intonazia é definida primariamente como a manifestação sonora da vida ou realidade, percebida e compreendida (diretamente ou metaforicamente) como um veículo de significados. Em outras palavras, uma "*Intonazia*" em sua forma mais simples é um som real produzido por algo que pode ser uma criatura ou fenômeno natural (o gemido de uma criança doente, o assovio do vento, um toque de pistão) em que o significado é associado ou ao qual ele é designado[42]" (BROWN. 1974, p. 3).

Por esta definição podemos concluir o caráter flexível que o termo pode comportar. Quando se afirma que *Intonazia* pode ser um som produzido virtualmente por qualquer fonte sonora, visto que todas participam da nossa realidade, e que a este som associa-se ou atribui-se um significado, logicamente opera-se na esfera do subjetivo e cultural. Uma *Intonazia* pode ser compreendida mais amplamente como, por exemplo, um toque de Trompete ou Clarim sugestionando o chamado para a batalha ou a alvorada (evidente para as culturas que dispõem de recursos militares que se apresentem em paradas e exibições) ou, muito mais especificamente, como uma canção folclórica (mais precisamente da localidade daquela canção).

Um interessante aspecto da *Intonazia* que talvez elucide um pouco mais este estranho conceito para a nossa cultura pode ser observado na vida moderna. Os toques de celulares que curtos, simples, frequentemente se assemelham ao conceito de Yavosrky de menor unidade básica. O significado de uma seqüência melódica ou célula rítmica é assimilado através da repetição condicionando o ouvinte a atribuir a ele um determinado significado. O famoso

[42] Intonazia is defined in its primal sense as any phonic manifestation of life or reality, perceived and understood (directly or metaphoracally) as a carrier of meaning. In other words, an "*intonazia*" in its simplest form is a real sound produced by something, be it a creature or natural phenomenon (the moaning of a sick child, the ululation of the wind, a bugle call) with wich meaning is associated or to wich meaning is ascribed

toque da Nokia é um excelente exemplo disso, pois podemos não ver o aparelho, porém ao escutar o seu "ícone sonoro" sabemos imediatamente do que se trata.

A *Imagem Musical* resulta quando uma *Intonazia* da experiência real transmuta-se em uma frase musical mantendo sua característica intonacional e propriedades de sua essência possuindo o poder de atiçar as emoções humanas. A *Imagem Musical* de uma obra depende da disposição das *Intonazias* que podem ser evocadas em passagens polifônicas, frases, incisos, períodos, temas ou qualquer outra estrutura musical, de modo a criar uma seqüência lógica e descritiva. Esta imagem se torna à realidade objetiva musical capaz de evocar associações, emoções e afetos.

Com o tempo *Intonazias* específicas passam a se associar às imagens concretas devido ao processo de absorção cultural. Da mesma forma que a Retórica Barroca, a *Imagem Musical* criaria ao longo do tempo (de maneira muito menos codificada) um vocabulário para os compositores e para o público, um código comum, compartilhado, gerando uma mútua compreensão. Esta mútua compreensão entre compositor e audiência é essencial na música do Realismo Socialista. *Imagem Musical* e *Intonazia* servem como elo de ligação nesse diálogo, transportando a idéia abstrata da doutrina para a realização objetiva através de um método de composição e análise musical.

A noção de *Sinfonismo*, conceito introduzido pela musicologia russa, assim como a *Intonazia* e a *Imagem Musical* é parte integrante da estética do Realismo Socialista musical. A palavra, diferentemente do que sugere, não se refere somente à combinação de grandes grupos de instrumentos. Ao contrário, ela pode ser aplicada a um único instrumento solista, pois trata-se de um conjunto de princípios formais derivados da tradição clássica e romântica, essencialmente referentes ao desenvolvimento temático e a coerência de organização da obra. O *Sinfonismo* compreende a técnica do diálogo entre as partes; oriunda da polifonia, aplicada aos timbres diferenciados de um conjunto orquestral ou mesmo solista.

Quando dois ou mais sons são ouvidos sucessivamente eles formam unidades rítmicas identificáveis e independentes. Estes motivos ao se articularem moldam o sentido e o caráter imanente da obra na medida em que esta temporalmente progride. A relação entre estes motivos pode ser casual ou intencional. Se, em última instância, esta relação for intencional e seja possível perceber uma relação de contraste associada a um desenvolvimento, então estas células ou motivos operam como a força motriz da obra. Estas células podem ser *Intonazias* que, aglutinadas, geram *Imagens Musicais*. A seqüência lógica destas *Imagens Musicais* no sentido teleológico, ou seja, de finalidade, é a essência do *Sinfonismo*.

Apesar do ambiente natural e mais propício ao *Sinfonismo* florescer na forma Sonata e nas Variações, formas livres como a Fantasia também são suscetíveis de receber este adjetivo, desde que a obra atenda aos critérios e princípios de organização e desenvolvimento incutidos no termo. Como notáveis exemplos poderíamos citar a *Fantasia op. 49* de Chopin e a *Fantasia em Dó Maior op. 17* de Schumann, ambas para piano solo.

Segundo Ivanka Stoïanova os princípios fundamentais do *Sinfonismo* são:

> - As funções formais individualizadas dentro da obra;
> - Os contrastes formadores: formais, temáticos e tonais;
> - A interação dos opostos e a interação à distância de grupos sonoros similares;
> - A geração de componentes formais resultantes, condicionados por elaboração anterior ao dos grupos sonoros;
> - A teleologia formal, por assim dizer a unidirecionalidade obrigatória na sucessão das funções formais;
> - A não convivência de grupos sonoros muito diversos, exceção feita por citações que são necessariamente integradas no discurso tonal e no gesto formal global da obra;
> - A coerência temática, tonal e estrutural da obra em tanto que resulta premeditada nas suas relações internas;
> - A estabilidade direcional do gesto formal da obra, pensada sempre como processo de dramaturgia narrativa propriamente musical. (STOÏANOVA, 2000, p. 7).

A narrativa, condição inerente da obra tonal no contexto clássico, é a organização em seqüência dos componentes formais que possibilitam a memorização e a recuperação do caminho seguido pelo compositor de acordo com uma ordem lógica. Não se trata simplesmente de um *continuum* sintagmático, mas trata, obrigatoriamente, das relações intensivas, consecutivas ou distanciadas, um gesto formal enérgico, direcional, teleológico e orientado. Como sua gênese remonta ao classicismo, sua tendência natural é a de reproduzir formalmente o esquema harmônico tonal com sua funcionalidade fortemente orientadora e direcionadora.

A temporalidade do evento musical no contexto clássico/romântico demanda da obra uma forte estrutura coerente, arquitetonicamente planejada no espaço e rigorosamente unificada. Esta organização gera a narrativa dramática, articulada pelas funções formais da obra. Quanto maior a unidade e coerência entre estas funções e quanto maior o sentido de continuidade, maior o grau de *Sinfonismo* de uma obra.

O *Sinfonismo* pela sua grandiosidade e sua característica positiva atende as necessidades da estética realista, pois o sentido de sua narrativa dramática pode ser concebido como a *Imagem Musical* da luta e, evidentemente, da inevitável vitória da classe operária na ótica Socialista.

JANELAS HERMENÊUTICAS

Música Positiva

A música instrumental não estava dentre as categorias mais estimuladas pelas diretrizes estético-culturais propostas pelo Realismo Socialista e, nem tampouco, pelo nacionalismo brasileiro. Schwarz aponta para o prestígio que as formas capazes de reunir grandes massas sonoras e textos com conotação ideológica gozavam na década de 50:

> "O gênero sinfônico-vocal, uma forma modificada de Oratório secular ou Cantata, desfruta de uma notável popularidade na URSS. Isto se dá, primordialmente, devido as diretrizes políticas oficiais, reiteradas desde a década de 30, que determinam que a música soviética deve representar imagens concretas. Uma grande quantidade de compositores soviéticos produziram odes a Stálin, a paz, a vitória, ao reflorestamento, etc.[43]" (SCHWARZ, 1965, p. 269).

Apesar desse fato, os compositores não se abstiveram de realizar experimentos e inovações radicais, principalmente na música instrumental para solistas ou pequenos grupos de câmera.

Uma questão central para o Realismo Socialista na música é a da possibilidade do discurso musical ser capaz de expressar uma mensagem política. Mais especificamente, se este mesmo discurso pode, ao contrário, negar uma mensagem imbuída de conteúdo ideológico, uma mensagem "positiva". Se a tradição da música ocidental no século XX majoritariamente tendia a destituir o discurso musical de significado semântico, por outro lado, a tradição russa representava uma forte resistência a esta postura. Os conceitos de *Intonazia* e *Imagem Musical* estão visceralmente associados à música russa e, posteriormente, são transpostos à música soviética, que, sem estas pontes de significação – que são estes dois conceitos mencionados – perde o seu sentido.

Porém, nem sempre a tradição ocidental defendeu a tese de que o discurso musical era desprovido de significado. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) inclui duas concepções, aparentemente diferenciando *mímesis* e *imitatio* no vernáculo imitação em seu *Dictionnaire de Musique.* A segunda concepção lida com o artifício técnico de "o mesmo, similar em muitas partes", enquanto que a primeira, mais proeminente, explora o campo da música

[43] "The vocal-symphonic genre, a modified kind of secular oratorio or cantata, enjoys remarkable popularity in the USSR. This is mainly due to the official policy, reiterated since the 1930s' that Soviet music should convey concrete images. Soviet composers complied en masse and produced odes to Stalin, to peace, to victory, reforestation, etc.".

imitando coisas extra-musicais. Esta, claramente argumenta que a música não é menos capaz de *mimesis* que as suas artes irmãs. Para Rousseau, a música, em particular a melodia, era o último vestígio de uma forma submersa com profundidade emocional, uma profundidade que a linguagem verbal uma vez conheceu mas que com o tempo se perdeu, e que corresponde a uma expressão natural do emocional a tal grau que seria necessário um dicionário especial para novamente compreendê-la.

Durante o século XIX observa-se o acirramento do debate sobre o conceito de "música absoluta" trazido à público por Eduard Hanslick, teórico que se apropriou de uma expressão utilizada pejorativamente por Richard Wagner e associou-a ao conceito formulado um século antes por Adam Smith, o de "música autônoma". Ao declarar a música instrumental clássica, particularmente a obra de Mozart, como a mais verdadeira realização do potencial da música, Hanslick se posicionou vigorosamente em oposição a estética musical dos afetos, imitação ou emoção (*Wirkungs, Nachahmungs, Empfindungsästhetik),* predominante no século XVII e XVIII. Para ele, a música que simplesmente almeja ser nada além de si mesma é a de maior realização, qualidade e valor artístico. "*Tönend Bewegte Formen*" (o tom mobiliza a forma), a essência da melhor música, e que se traduz em sua célebre máxima de que um tema de uma composição musical é o seu próprio conteúdo.

A noção absoluta de Hanslick de que toda música que se refere a programas extra-musicais é "relativa", derivativa e, portanto, de menor valor artístico contraria radicalmente uma relevante parcela da produção musical do século XIX. Hector Berlioz, Richard Wagner, Franz Liszt e Giuseppe Verdi, além dos mais relevantes teóricos e intérpretes literários da música como E. T. A, Hofmann, Wilhelm Heinrich, Ludwig Tieck e Jean Paul discordavam desta posição. As obras deste vultoso grupo, particularmente as realizações de Berlioz e Liszt na música instrumental com os Poemas Sinfônicos e a música programática, assim como os escritos de E. T. A. Hofmann (que influenciaram não só Schumann diretamente com a Kreisleriana, mas também Brahms), sugerem uma aproximação definitiva com a literatura, com a pintura e com as outras artes. Se na produção musical, as idéias de Hanslick não encontraram uma ressonância tão forte durante o seu tempo devido a oposição destes compositores concretizada nas suas obras, seu conceito de música absoluta não foi totalmente abandonado, principalmente no campo das discussões teóricas.

Susane Langer, quase um século após Hanslick, desenvolveu a sua teoria de significado musical pela extensão dos conceitos de música absoluta. A importante filósofa americana ao concordar com a tese de que todos os modos de compreensão humana são formas de "transformação simbólica" (LANGER, 1957, p.26), e que a música serve como um

paradigma de um sistema simbólico, na verdade confirma a posição Hanslickiana de definir estes símbolos como tendo significado, mas não os associando a qualquer coisa em particular, apenas considerando-os como representações não discursivas. Obras musicais, para Langer, podem ser creditadas com significado, porém não é possível dizer qual é este significado. Ao afirmar que a música é, essencialmente, não representativa, a autora parece concordar com Hanslick. Contudo, ela compreende por não representativa a questão da busca pelo significado, o que não invalida a música em si de conter uma dimensão semântica. Não se trata da auto-expressão, e sim da formulação e representação de emoções, climas, tensões mentais e resoluções.

Se a música de programa pode ser o reconhecimento dos sons naturais em efeitos musicais, por outro lado, uma música que deliberadamente imita o barulho e o tumulto de um mercado, martelos, rios correntes, rouxinóis e sinos e, inevitavelmente, o cuco, pode ter seu conteúdo-expressivo, provido pela correta "distância-física" mantida no caso. A música que se propõe representar algo, um evento, uma paixão, uma ação dramática deve necessariamente exibir não só uma analogia, mas, sobretudo, uma forma lógica com que o objeto representado deve similarmente compartilhar. A *Imagem Musical* reconhecida nestas analogias deve operar como uma figuração sob a qual pode-se apreender a questão e o significado ao qual ela se refere.

Mais recentemente, a idéia de música instrumental exibir um conteúdo semântico foi retomada por acadêmicos da semiótica, hemenêutica musical e narratologia musical, aprofundando e refutando as idéias de Hanslick e admitindo que a música tenha significação, termo cujo diferencial com a palavra significado só adquire sentido a partir da segunda metade do século XX. Nas últimas décadas, a aplicação do termo representação na música tem sido mais ventilada e aceita, o que acarretou na ampliação do seu escopo à música previamente rotulada como "absoluta", apesar desta postura ainda encontrar grande resistência por parte de alguns teóricos. No início do século XX, filósofos, teóricos musicais e críticos de arte em geral encontravam-se divididos sobre a questão da representatividade e significação na música. Observa-se nitidamente um resgate das ideias de Arthur Schopenhauer por parte dos autores deste período, visto que este autor firmemente objecionava a noção da imitação musical dos "fenômenos do mundo da percepção".

Independente desta discussão, é fato que a linguagem musical ao longo dos séculos desenvolveu refinados mecanismos de significação através de um extenso catálogo de significadores. Convenções estabelecidas entre as partes engajadas em uma comunicação que se dá através da representação não necessitam nem, muito menos, finalizam-se na linguagem

verbal, ao contrário, elas operam dentro das convenções da nossa tradição cultural, pois só assim podem referir-se a objetos não musicais, afinal os "elementos da música não são palavras".

Alguns destes significadores podem ser expressos pelas figuras de retórica desenvolvidas nos séculos XV e XVI (Johannes Tinctoris, Martin Luther, Wolfgang Figulus, etc.) e recodificadas nos séculos XVII e XVIII (Joachim Burmeister, George Muffat, Johann Mattheson, etc.), os aparatos ilustrativos desenvolvidos no madrigalismo do final do século XVI e no início do século XVII, as conotações afetivas associadas às tonalidades e modos, a acróstica (nome de letras), representação ou alusão a pessoas que vão desde o nome de Bach (BACH) a Schöenberg A-E – C-B (A[rnold] SCH[öenberg]), claramente em uma tentativa de se aproximar de Bach, além das de Dmitri Schostakovitch, Robert Schumann, Alban Berg, Anton Webern, o tema ABEGG e outras mensagens criptografadas, a sigla FAE (frei aber einsam[44]) utilizada em uma sonata com o mesmo nome composta conjuntamente por Schumann e Brahms para o retorno do violinista amigo Joachin, FAF (frei aber fröh[45]) utilizada como mote da *3º Sinfonia* de Brahms e a sigla ASCH utilizada por Schumann no *Carnaval op. 9* para piano, a sugestiva força do ritmo e significadores métricos (tempo triplo para canções de ninar e canções de romance, tempo duplo com notas pontuadas para sugerir força militar, etc.) e a interpretação semântica de breves unidades ou sugestões timbrísticas distintas como gestos fundamentados nos seus perfis cinéticos. (*Gretchen am Spinnrade* de Schubert, por exemplo).

Estes significadores constituem alguns exemplos de diferentes meios intrínsecos de se referir aos objetos não musicais. O grau em que cada um se aprofunda no significado pressupõe um conhecimento cada vez mais especializado. Figuras retóricas modeladas após a oratória só são realmente compreendidas por aqueles que são familiares com elas, visto que essas figuras funcionam quase que como um vocabulário lingüístico. Gestos precisam de *Einfühlung*[46] da arte do ouvinte individual, que perceptivamente liga uma determinada estrutura com a imagem sinestésica visando atingir uma conotação afetiva. Contornos melódicos sugestivos são traduções de silhuetas (nem sempre perfeitas) representando o objeto apenas na medida em que o ouvinte atrela os conceitos metafóricos de "alto" e "baixo" às vibrações rápidas ou lentas do som.

[44] Livre mas solitário.
[45] Livre mas feliz.
[46] Intuição.

Da mesma forma, nomes de letras somente são decodificáveis após a tradução das mensagens musicais recebidas em seu equivalente notacional, sendo basicamente arbitrárias através dos significadores alfabéticos convencionados. A contínua exposição estabelece um conjunto de convenções que pode gradualmente suplantar a ligação ou associação mental original e mesmo desenvolver formas em que a associação é virtualmente impossível.

Analogamente, a música instrumental, antes classificada como "música absoluta", é passível de conter uma narrativa e, conseqüentemente, ser imbuída de significação, crendo em si própria como dona da mesma atividade básica de uma seqüência de uma estória, uma interpretação de uma sucessão de eventos como uma configuração significativa. O ouvinte identifica os agentes musicais definidos pelo compositor através de atributos que se fazem presentes em vários elementos do léxico musical. Entre eles podemos elencar o tempo, a textura, o vocabulário intervalar, rítmico e harmônico, a instrumentação e o desenho métrico só para exemplificar alguns dos possíveis elementos. Cada um destes pode ser operacionalizado de forma a atuar como no desdobramento de uma série de eventos.

Uma grande variedade de figuras musicais é utilizada pelos compositores com o objetivo de representar objetos não musicais. Para tal, eles empregam um sem número de meios descritivos, sugestivos, alusivos, miméticos e simbólicos. Estes meios junto com a organização sintática, textural, estrutural, tonal e o timbre são impregnados de valor comunicativo. Também as citações e apropriações de material musical pré-existente internamente ou externamente à obra podem contribuir para o surgimento de referências alusivas que permitem modificações de contexto, meio e ou ambientação em diversos graus que variam da recordação até a desfamiliarização e a ironia.

Transpondo este raciocínio à doutrina do Realismo Socialista observaremos que, independente do fato de que uma sinfonia sem texto não possa ser literalmente *sobre* o proletariado, a leitura metafórica de sua forma – no modelo que ficou particularmente aceito e difundido depois de E. T. A. Hoffman – permite especulações sobre o caráter moral de sinfonias e outras grandes obras instrumentais. O próprio conceito de *Sinfonismo* (vale a pena mencionar que este conceito não está ligado à questão de instrumentação e tão somente à manipulação da elaboração temática), tão precioso à música soviética, se faz valer como uma das mais importantes ferramentas a serviço da expressão de um conteúdo semântico pela música. Durante o Zhdanovismo e particularmente através da obra teórica de Asafiev, esta leitura metafórica – operacionalizada pelos conceitos de significação e representação corporificados na *Intonazia* e na *Imagem Musical* – assumiu proporções dogmáticas quando adotada oficialmente pelo estado.

Janelas hermenêuticas de Lawrence Kramer

Existem várias teorias sobre a origem etimológica do termo hermenêutica. Além destas diversas teorias, também se encontram variados usos do termo. "Hermēneuein" em grego significa declarar, anunciar, interpretar, esclarecer como também traduzir. Significa que algo é tornado compreensível ou levado à compreensão. Já "Ermēneutikē", outra possível origem para a palavra, pode significar uma ciência ou técnica que tenha por objeto a interpretação de textos poéticos ou religiosos, particularmente a *Ilíada* e a Odisséia. Trata-se da interpretação do sentido das palavras dos textos, uma ciência voltada à interpretação do valor simbólico dos signos. A hermenêutica tem o deus grego Hermes como o seu patrono devido ao fato de que este era considerado o deus da comunicação e do entendimento humano.

Apesar de ter sido formulada durante a época áurea da filosofia grega e pela teologia, somente no século XIX com Friedrich Schleiermacher (1768-1834) recebeu a hermenêutica uma reformulação, ocasionando a sua entrada definitiva para o âmbito da filosofia acadêmica. Schleiermacher determinou a exigência de se estabelecer uma hermenêutica geral traduzida em uma teoria geral da compreensão. Esta hermenêutica geral objetivaria estabelecer princípios para toda e qualquer compreensão e interpretação de manifestações lingüísticas. A interpretação deveria se aplicar em todos os casos onde houvesse linguagem. Para este autor, a linguagem se conceituava por qualquer objeto de compreensão (Schleiermacher, 1977, p. 56), sendo assim, “A linguagem é o modo do pensamento se tornar efetivo. Pois, não há pensamento sem discurso. (...) Ninguém pode pensar sem palavras.” (Schleiermacher, 1977, p. 77). Postulando a unidade de pensamento e linguagem a tarefa da hermenêutica tornaria-se universal contemplando a totalidade do que importa ao humano. Pode-se compreender a partir de Schleiermacher a hermenêutica como uma análise da compreensão “a partir da natureza da linguagem e das condições basilares da relação entre o narrador e o ouvinte” (Schleiermacher, 1959, p. 156).

Alguns autores, sustentando a premissa de que a música efetivamente pode ter significado, discutem a possibilidade e, até mesmo, a necessidade de se construir um método para se abordar a problemática da significação. Em uma tentativa de se aproximar da crítica literária, Joseph Kerman em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985) propõe uma musicologia fundamentada na crítica musical, sendo talvez este o ponto de partida para a

substituição de um paradigma lógico-formal predominante por uma nova forma de análise que contemple o conteúdo "subjetivo" presente no discurso musical.

Leonard Meyer, algumas décadas antes, contribuiu com *Emotion and Meaning in Music* (1956), onde categoriza e classifica diversos aspectos sobre os significados musicais. Meyer compreende que existem os absolutistas – que consideram que o significado musical está exclusivamente dentro do contexto da própria obra, e os referencialistas – que consideram que o significado musical faz referência a um mundo extramusical de conceitos, ações, estados emocionais e caráter. Nesta lógica, o significado, propriamente dito, pode ser abordado de duas maneiras, a Formalista e a Expressionista. Na abordagem Formalista o significado da música fundamenta-se na percepção e compreensão das relações musicais colocadas em jogo em uma obra de arte e este significado em música é, primariamente, intelectual, ocasionando uma antítese com a abordagem Expressionista onde estas mesmas relações são, de certa maneira, capazes de excitar ou promover sensações e emoções no ouvinte.

Apesar de se ater à tentativa de codificar os significados somente a partir do texto musical, o autor considera e admite a possibilidade de que outros aspectos deste significado, particularmente os extra-musicais, são igualmente relevantes: "É necessário enfatizar que a proeminência dada para este aspecto do significado musical não implica no fato de que outros tipos de significados não existam ou não sejam importantes" (MEYER, 1956. p. 3)[47]

Posicionando-se de forma conciliadora sobre a dicotomia intelecto/emoção na música, pois, segundo o autor, existe uma "infundada dicotomia entre emoção e intelecto" (MEYER, 1956. p. 70)[48], Meyer classifica o significado de três formas:

1) Significados hipotéticos – São os que emergem durante a expectativa da escuta, um estímulo dado invariavelmente sugere várias alternativas de significados hipotéticos.

2) Significados evidentes – São os atribuídos ao gesto antecedente (após a percepção do gesto conseqüente) e quando a relação entre antecedente e conseqüente é percebida.

3) Significados determinados – São os significados que emergem das relações existentes entre um conjunto de significados hipotéticos e ou evidentes. A determinação do significado somente se faz presente *a posteriori* da reminiscência da obra, no momento em que ela se dá a temporalidade da memória. Somente neste estágio é possível a compreensão destas relações. Para Meyer, a música "é um sistema fechado que emprega signos e símbolos

[47] "it is necessary to emphasize that the prominence given to this aspect of musical meaning does not imply that other kinds of meaning do not exist or are not important".
[48] "groundlessness of the traditional dichotomy between emotions and intellect".

que, frequentemente, referem-se ao mundo extra-musical de objetos, conceitos e desejos humanos" (MEYER, 1956. p. vii)[49].

Fica evidente a possibilidade de compreensão das *Intonazias* e *Imagens Musicais* a partir deste modelo teórico. De qualquer forma, elas estão definitivamente imbricadas com o contexto cultural e social original do receptor. A associação metafórica sugerida pelas *Intonazias* só pode ser compreendida se contextualizada. Isso, de certa forma, inviabiliza a possibilidade do Realismo Socialista musical ser um projeto de amplitude universal, visto que as especificidades locais e a própria história da revolução se deu ou se daria (nos casos onde ela não realmente ocorreu) de forma significativamente diferente. Somente em linhas gerais é possível para um artista de outra nacionalidade estar totalmente inserido nas premissas adotadas a partir do *Congresso de Praga de 1948*, e é exatamente isso o que parece ocorrer com a música de Santoro.

Construir significados a partir de experiências culturais antigas ou novas é uma das mais importantes justificativas para a fundamentação e a utilização das *Intonazias* e das conseqüentes Imagens Musicais geradas por elas. Estas *Intonazias* devem referir-se as culturas locais, a realidade de cada nação. Isto era assumidamente aceito pelo Realismo Socialista, porém, exatamente a efetiva concretização deste localismo invariavelmente acarretou na distorção das premissas que a sustentaram, gerando diferentes interpretações e leituras do Realismo Socialista e do Zhdanovismo em outros países que não a URSS.

> "o ouvinte traz para o ato da percepção pré-conceitos sobre o poder afetivo da música. Mesmo antes de um som ser escutado, estes pré-conceitos ativam disposições para uma resposta emocional. (...) o ouvinte não chega para a experiência da escuta com uma tábua rasa. O ouvinte já dispõe de antemão de um conhecimento musical pertinente. O estilo provê normas que se contrapõem à música que é experimentada. A emoção é evocada quando os eventos desviam destas normas"[50]. (MEYER, 1956. p. 11)

Os eventos emblemáticos de um determinado estilo, se considerados como norma, definem um estimulo emocional e ou afetivo no ouvinte quando sofrem algum tipo de desvio. Sendo os estilos musicais sistemas mais ou menos complexos de relações sonoras compreendidas e utilizadas comunitariamente por um grupo de indivíduos, a intermitente inserção de determinados procedimentos pode ser assimilada dentro deste sistema de forma a sugerir ou representar diversos tipos de significado. Estes significados podem então ser

---

[49] "music operates as a closed system, that is, it employs no signs or symbols referring to the non-musical world of objects, concepts, and human desires".

[50] "The listener brings to the act of perception definite beliefs in the affective power of music. Even before the first sound is heard, these beliefs activate dispositions to respond in an emotional way (…) The listener does not come to the listening experience as a blank slate. The listener already has existing musically-pertinent knowledge. Styles provide norms against which music is experienced. Emotion is evoked when events deviate from stylistic norms"

compreendidos como metáforas sonoras, analogias de um objeto específico, concretizando a possibilidade e viabilidade de interpretação significativa do conteúdo musical.

Poderia-se argumentar que a freqüente inserção de desvios ou de determinados procedimentos dentro de um estilo, ao se tornarem norma, perderiam o seu significado estético. Não necessariamente isso é verdade, pois, se eles estão imbuídos de um significado, a sua reiteração seria simplesmente a própria reiteração de um conteúdo semântico específico, elevando-o ao *status* de signo através de uma tipologia constituída pela sua proposital repetição. Além disso, um desvio só se percebe como norma a partir de um distanciamento histórico muitas vezes só disponível às futuras gerações.

Mais recentemente, Lawrence Kramer desenvolveu um termo chamado "janelas hermenêuticas". Através da abertura presente numa obra musical, o autor propõe uma hermenêutica para a música, viabilizando uma forma de compreensão dos significados musicais inerentes. A hermenêutica musical proposta por Lawrence Kramer – visto que funcionaliza a abertura das suas janelas através da ruptura e da descontinuidade – se fundamenta na premissa da expectativa, premissa essa que é indissociável do contexto cultural.

> "uma semelhança musical[51] tem o 'valor sonoro' de uma metáfora, particularmente uma metáfora com uma substancial história intertextual. Uma vez incorporada na composição esta metáfora é capaz de influenciar o processo musical, o que por sua vez, é capaz de estender, complicar ou revisar a própria metáfora. Graças a esta pressão semiótica recíproca a representação musical permite atos significativos de interpretação que podem responder a questão da retórica formalista 'o que pode ser dito' com respostas reais[52]" (KRAMER, 1996, p. 97).

Kramer admite que não exista a possibilidade de se definir um significado absoluto e definitivo à música, pois como metáfora, este significado só é possível se dar ao conhecimento por sucessivas analogias. Entretanto esta singularidade da metáfora é ao mesmo tempo um defeito e uma virtude, pois, analogamente, um texto literário também dispõe de uma dimensão de opacidade não-discursiva. A questão se formula a partir da compreensão de que, apesar da música não narrar uma história, ela faz uso de diversas estratégias narrativas, estratégias estas que não são exclusivas do discurso literário.

> "A premissa capital da narratologia é o reconhecimento de que a música não pode contar estórias. Este defeito (ou virtude) não é afetado pela capacidade da música de empregar estratégias narratográficas ou de realizar rituais narrativísticos, tanto as estratégias como os rituais são migratórios, facilmente descoláveis do ato de se contar estórias. De qualquer modo, a

[51] Talvez uma *Intonazia*.

[52] "A musical likenes has the "sonorous value" of a methaphor, and more particularly of a metaphor with substantial intertextual history. Once incorporated into a composition, such a metaphor is capable of influencing musical process, which are in turn capable of extending, complicating, or revising the metaphor. Thanks to this reciprocal semiotic pressure, musical representation enables significant acts of interpretation that can respond to the formalist's rethorical question, "what can one say?" with real answers".

> música desde a Renascença tem sido utilizada para acompanhar estórias[53]" (KRAMER 1996, p. 111).

As estratégias narratográficas são análogas a seqüência de *Intonazias* que geram uma *Imagem Musical* se compreendidas a partir desta afirmação de Kramer. As bases da hermenêutica musical se prestam então como fundamentação teórica para a compreensão dos significados nas obras do Realismo Socialista, interpretando-as como pertencentes a um campo de ações humanamente significantes.

O texto não se dá ao entendimento propriamente dito. A construção deste entendimento é necessariamente erigida como uma rede de conceitos e imagens que viabilizam um sem número de possibilidades.

> "Nos viabilizamos a interpretação de um texto desconsiderando tudo aquilo que é visivelmente óbvio e considerando o texto como algo potencialmente obscuro, ou pelo menos, como uma provocação ao entendimento ao qual não sabemos responder. O texto em sua estrutura referencial não se dá ao entendimento, ele deve ser construído para possibilitar este conhecimento. Uma janela hermenêutica deve ser aberta por onde passará o discurso deste entendimento[54]" (KRAMER, 1996, p. 97).

Kramer ainda compara o tipo de significado musical com o literário afirmando que "significados não são mais transparentes nos textos do que nas sonatas, eles são apenas mais articulados[55]" (KRAMER, 2007, p. 19). e "o simples fato de que nós não conseguimos localizar uma forma direta de significado léxico não nos impossibilita de compreender os profundos e inescapáveis significados culturais[56]" (KRAMER, 2007, p. 19).

Abrir uma janela hermenêutica significa encontrar momentos ou situações por onde a interpretação poderia passar. Podemos fazer uma analogia com Leonard Meyer e o seu conceito de desvio da norma estilística, um momento específico onde algo, diferente da expectativa, acontece gerando um diferencial de estímulo. Este desvio não necessariamente se dá exclusivamente na música, ele pode contemplar fatores extra-musicais e intertextuais. A definição de Kramer dos tipos de janelas hermenêuticas clarifica esta questão demonstrando quais os momentos mais prováveis de se encontrar alguma sugestão de significado que possa auxiliar no processo interpretativo.

---

[53] "The very premise of narratology is the recognition that music cannot tell stories. This defect – or virtue – is not affected by the ability of music to deploy narratographic strategies or to perform narrativistic rituals; both the strategies and the rituals are migratory, easily displaced from the venues of storytelling. Nonetheless, music since the Renaissance has been used to accompany stories".

[54] "We enable the interpretation of a text by depreciating what is overtly legible and regarding the text as a potentially secretive, or at least as a provocation to understanding that we may not know how to answer. The text, in its frame of reference, does not give itself to understanding; it must be made to yield to understanding. A hermeneutic window must be opened on it through wich the discourse of our understanding can pass".

[55] "Meanings are not more transparent in texts than in sonatas; they are only more articulate".

[56] "The mere fact that we cannot locate a direct lexical sort of referential meaning, he insists, does not let us off the hook of understanding deeper and inescapable cultural meanings".

> "Inclusões textuais – Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o interprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos[57]" (KRAMER, 1996, p. 9).

> "Inclusões Citacionais – Este é um tipo menos explícito do que o primeiro sendo uma versão deste, pois parte deles se sobrepõem. Inclui títulos que associam uma obra musical com uma obra literária, imagem visual, lugar ou momento histórico, alusão à outros compositores, alusão à outros textos através de alguma citação na música a ele associada; alusão à estilos de outros compositores ou de períodos antigos e a inclusão (ou paródia) de outro estilo característico não predominante na obra em questão[58]" (KRAMER, 1996, p. 9).

> "Tropos Estruturais – estes são os mais implícitos e, a princípio, a mais poderosa forma de janela hermenêutica. Por Tropos Estruturais quero dizer um procedimento estrutural capaz de várias realizações práticas e que também operam com um típico ato expressivo dentro de um contexto histórico/cultural. A partir do momento em que eles não são estruturados em termos de sua força ilocutória, como módulos de fazer ao invés de dizer, Tropos Estruturais atravessam as distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Eles podem emergir a partir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante[59]" (KRAMER, 1996, p. 9).

Estas janelas hermenêuticas propostas por Kramer tendem a se posicionar em pontos de ruptura da obra tais como interrupções, ausências, conexões ausentes, padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares e conexões excessivas. Novamente, em uma analogia com Meyer, trata-se de localizar o desvio, que de uma forma mais ampla, não se restringe exclusivamente a um desvio de estilo, mas sim de uma quebra de expectativa. Fundamentando-se no excesso (padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares, conexões excessivas) ou na ausência (interrupções, ausências e conexões ausentes), estas janelas só se tornam possíveis através de uma escuta teleológica, onde a linguagem e o estilo são decididamente familiares e conhecidas. Só assim é possível a existência do excesso ou da ausência, que em um contexto de uma linguagem estranha não

---

[57] "Textual Inclusions. This type includes texts set to music, titles, epigrams, programs, notes on the score, and sometimes even expression markings. In dealing with these materials, it is critical to remember – especially with the texts of vocal pieces – that they do not establish (authorize, fix) a meaning that the music somehow reiterates, but only invite the interpreter to find meaning in the interplay of expressive acts. The same caution applies to the other two types".

[58] "Citational Inclusions. This type is a less explicit version of the first, with which it partly overlaps. It includes titles that link a work of music with a literary work, visual image, place or historical moment; musical allusions to other compositions; allusions to the text through the quotation of associated music; allusions to the styles of other composers or of earlier periods; and the inclusion (or parody) of other characteristic styles not predominant in the work at hand.

[59] "Structural Tropes. These are the most implicit and ultimately the most powerful forms of hermeneutic windows. By Structural Tropes I mean a structural procedure, capable of various practical realizations, that also functions as a typical expressive act within a certain cultural/historical framework. Since they are not defined in terms of their illocutionary force, as units pf doing rather than units of saying, Structural Tropes cut across traditional distinctions between form and content. They can evolve from any aspect of communicative exchange: style, rethoric, representations, and so on."

seriam passiveis de percepção devido a não compreensão e apreensão do código, situação esta inviabilizadora da expectativa.

Realismo Socialista e a metáfora sonora

Na prática, as implicações do Realismo Socialista na música instrumental se mostraram um tanto quanto superficiais. Os ritmos mais complexos, particularmente os associados ao Jazz Americano, foram substituídos por simples melodias líricas e por apropriações de canções folclóricas soviéticas, mais aceitas pelas massas. Isso já havia, de certo modo, sido preconizado pela Dra. Lissa Zofia[60] quando esta classificou três tipos de musica: a de alta cultura, associada à elite e apenas disponíveis aos círculos intelectuais, a de baixa cultura, associada ao folclore e as tradições musicais populares, e a que deveria ser a meta do Realismo Socialista, uma fusão entre estas duas últimas categorias, fusão esta que deveria "elevar" o nível da música popular/folclórica ao mesmo tempo em que "diminuir" o grau de intelectualidade, complexidade e subjetividade[61] da música da alta cultura.

As Sinfonias eram supostamente veículos de expressão de otimismo e triunfo, e deveriam certamente terminar gloriosamente em modo maior. A *Sinfonia nº 4* de Shostakovitch, por exemplo, foi virtualmente execrada devido ao seu final pessimista, situação que o compositor obviamente se absteve de repetir em sua quinta Sinfonia. Mesmo assim, a Sinfonia Leningrado, que se tornou um estandarte musical do espírito russo durante a segunda guerra mundial, sofreu críticas oficiais pelo fato de que o tema associado ao exército alemão – em seu final que representa a derrota alemã para o exercito russo – se fazia ouvir por mais tempo do que o tema do exército russo.

No caso específico de Santoro, sua ideologia e suas premissas estéticas da fase nacionalista encontraram na música instrumental uma possibilidade de utilização de uma ampla gama de técnicas e procedimentos que, não necessariamente, seriam convenientemente aplicáveis em outras categorias como a Ópera ou outros gêneros de música vocal. Uma das principais características da música vocal era, evidentemente, sua imediata possibilidade – devido à dimensão semântica presente no texto – de representar o tão discutido caráter "positivo", essencial para o Realismo Socialista. O texto poderia muito mais facilmente conduzir o discurso musical para tornar explícitas questões caras ao regime socialista como a

[60] ZOFIA, Lissa. *Lês Fonctions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*. 1948.
[61] A palavra subjetividade aqui diz respeito ao sujeito do romantismo.

"vitória do proletariado sobre a burguesia" citado pelo próprio Santoro na ocasião de seu comentário sobre sua ópera Zé-Brasil[62].

Na música Sinfônica a grandiosidade da massa sonora empregada (apesar de menos evidente que o primeiro caso) era um recurso importante para a explicitação do caráter positivo. Exemplos da manipulação desta massa sonora são facilmente encontrados nas suas Sinfonias do período de 1950-1960 (particularmente a Quarta Sinfonia a da Paz e a Sétima Sinfonia). Nas obras para duos, trios e particularmente nas obras para piano, a situação não se torna tão clara. Se por um lado a utilização de recursos típicos da música do século XX, sobretudo calcados em procedimentos antes padronizados por Bartók, Stravinsky e Debussy, como pedais, *ostinatos* rítmicos e superposições de estruturas harmônicas, são freqüentemente observados nas Sonatas para piano da fase nacionalista (nº3 e nº 4), por outro lado, a utilização de recursos completamente estranhos ao que se poderia convencionar de "populares" ou "oriundos e na linguagem do povo" também se fazem abundantemente presentes.

Esta dualidade pode ser interpretada em Santoro como uma tendência à recriar o Realismo Socialista à sua maneira. Se no plano do discurso ele abraçou incondicionalmente as premissas do *II Congresso de Praga* e a posição de Zhdanov contra os progressistas (e vale a pena lembrar que Santoro inicialmente se posicionou muito mais a favor da utilização de recursos contemporâneos de composição como o serialismo), no plano da realização ele não abdicou de lançar mão destes recursos criando e aprofundando uma linguagem nacionalista muito mais intelectualizada do que se podia esperar.

Quando identificamos uma forma composicional clássica ou a utilização de algum gesto tipicamente associado ao classicismo através de uma releitura Neoclássica, estamos nos deparando com a presença de significados residuais de outros momentos, através dos quais podemos atribuir significações ligadas à época da criação da obra, a sua atualidade. A própria escolha de uma forma caracteristicamente clássica é uma decisão tomada pelo compositor representativa desta situação.

Nas *Sonatas para Piano nºs 3 e 4* de Santoro, a forma vai se tornando cada vez mais clara e menos rapsódica no decorrer dos movimentos, sendo os dois últimos movimentos extremamente semelhantes tanto em caráter como em textura e organização formal. Pela

[62] "quanto ao conteúdo, este é expressado principalmente no final porque os dois primeiros quadros são muito dramáticos pela tragédia e brutalidade com que se desenvolve a cena, mas no final representa a vitória do proletariado sobre as forças da reação burguesa, dando aí um ensejo de facilitar a procura de um conteúdo positivo" (SANTORO, 1950, [s.p.]).

utilização nestas duas obras de um terceiro movimento que se inicia de forma enérgica e com um ritmo maquinal, *ostinato*, caminha para um tema lírico e retorna com o *ostinato*, agora mais vibrante, para culminar com um final virtuosístico a maneira de uma *Tocatta*, podemos compreender que o sentido de luta e de afirmação – o caráter "positivo" – parece ser o sentido mais geral da peça em conformidade com as premissas estéticas do Realismo Socialista. Trata-se de uma janela hermenêutica, aberta pela repetição de um procedimento e, em última instância pela própria declaração do autor em relação a sua *Sinfonia nº 3*,

> "Nesta obra tive a intenção de fazer algo com sentido revolucionário autêntico, isto é, de conteúdo realista. O sentido mecânico do último movimento tem uma razão simbólica em face da classe proletária, que se apresenta neste final de uma maneira dominadora só interrompendo, subitamente, para dar lugar à um coral nos metais, em Adágio como repouso, para logo ser dominado pelo tema anterior, em forma de 'coda' para terminar. Minha intenção foi mostrar o poder dominador do homem do trabalho, o vigor demonstrado pelos seus ritmos decisivos e seu movimento constante, construtivo, mostrando porém com a entrada súbita do Adágio nos metais os sentimentos coletivos da massa no repouso entre o bem estar e o trabalho". (SANTORO, comentário sobre a III Sinfonia [s.p.]).

Este comentário do compositor nos permite, através da janela hermenêutica aberta, estabelecer uma analogia. Santoro utiliza diversas metáforas sonoras para representar o conteúdo "positivo" na sua Sinfonia e, naturalmente, este é um procedimento que amadurece ao longo da década de 50. A analogia se estabelece pelo uso dos mesmos recursos em um contexto análogo, o da tentativa de construção de uma obra compatível com as premissas realistas, caso das três obras presentes neste trabalho, além, evidentemente, do grau de sucesso atribuído à esse procedimento pelo próprio compositor. A simples análise formal da obra nada nos diz a respeito desta possibilidade que, tal como nos lembra Kramer, é apenas uma das várias possibilidades interpretativas que se situam no âmbito do não incorreto, visto que se existem interpretações errôneas, paradoxalmente não existe uma única e exclusiva interpretação correta.

Diferentemente dos românticos e das últimas obras do período clássico, a afirmação não ocorre pela heróica superação da tônica sobre as outras tonalidades. A questão tonal em Santoro, pelo menos no sentido mais tradicional, parece ser superada de obra em obra sendo substituída pela organização formal e o caráter ou intonação imposta pela música. Pequenas estruturas temáticas vão se opondo como em luta no primeiro movimento da *Quarta Sonata para Piano* em uma seqüência apenas análoga à forma Sonata. A estrutura não é clara, permitindo inclusive a possibilidade de diversas interpretações analíticas sobre a sua forma. Do "caos" para a "ordem", do mais complexo para o mais simples, esta pode ser a chave da metáfora que representaria a superação do sistema capitalista (caos) para o socialista (ordem). O caos e a frenética tentativa de organização podem ser representados pela apresentação de

motivos contrastantes e sua gradual e imediata elaboração, processo que se dá ao longo de todo o primeiro movimento, refletindo na sua organização formal. A ordem se impõe na medida em que as seções do segundo e terceiro movimentos se tornam mais claramente delimitadas. Ainda é notável como nesta obra observamos uma nítida divisão em duas partes. A primeira com temática estilizada da rítmica brasileira, porém totalmente original, e a segunda que contém o segundo e o terceiro movimento mesclando temas originais com temas derivados da canção folclórica *Terezinha de Jesus*.

O Capítulo seguinte oferece uma análise mais detalhada das peças, com o intuito de fornecer elementos para o desvelamento de possíveis significados obtidos através da interpretação das janelas hermenêuticas elegidas, a luz da estética Realista Socialista.

A *PAULISTANA Nº 7,* A *SONATA Nº 3* E A *SONATA Nº 4 PARA PIANO*

Para analisarmos as obras de Santoro que são objeto de pesquisa desta tese[63] podemos pensar, inicialmente, no conceito de forma. Se há uma palavra que pode claramente expressar o que é o atributo essencial da música ocidental para o período moderno, essa palavra é "forma". Associada a idéia de unidade e estrutura, seus adjetivos mais freqüentes (racional, lógica, unificada, concisa, simétrica, orgânica, etc.) revelam sua ligação com o princípio de que cada nota é concebida como parte insubstituível e inalterável de um todo. Ao recordar a noção de *Sinfonismo* (parte integrante da estética do Realismo Socialista musical e que compreende a técnica do diálogo entre as partes; oriunda da polifonia, aplicada aos timbres diferenciados de um conjunto orquestral ou mesmo solista), observamos que este conceito está intimamente relacionado com os princípios de organização, coerência e forma da tradição clássica da música ocidental.

A complexidade polifônica, a integração estrutural e a coerência temática – fundamentalmente advindas de um princípio teleológico de construção, ou seja, da possibilidade da construção de temas e motivos que são derivados da mesma idéia – são emblemáticas da valoração de profundidade e qualidade musical na estética Clássica. A narrativa derivada deste arranjo organizacional tende a ser dramática, possibilitando análises e interpretações que clarifiquem as relações que, muitas vezes, não são perceptíveis ao ouvinte. O próprio sentido da forma Sonata é um facilitador deste processo narrativo e organizacional, visto que a oposição de grupos temáticos e a sua progressiva resolução no decorrer dos Desenvolvimentos e nas Reexposições (e eventualmente nos Desenvolvimentos terminais) são, em essência, gestos dramáticos e teleológicos. É durante o período Clássico que surge o conceito musical de unidade e variedade, conseqüência lógica da interação de diferentes afetos e da necessidade de oposição destes afetos na mesma obra.

Para a manutenção do equilíbrio formal normativo do período clássico, diversas premissas deveriam se estabelecer, o que implicaria em uma nova conceituação do sentido destes termos. A carga dramática da forma clássica por excelência – a forma Sonata – é

[63] As partituras da Paulistana nº 7, Sonata nº 3 e Sonata nº 4 de Claudio Santoro encontram-se no anexo II desta Tese.

indissociável das tensões resultantes da oposição de temas ou, ao menos (como no caso freqüente de Haydn), do grau de variação imposto por uma nova leitura e abordagem de um tema dado como "principal". A expressividade e sentido são resultantes deste contraste proposto que, dialeticamente, culminam com a resolução em diversos patamares (entre eles o mais relevante é a tonalidade).

Em seu artigo *Reflexões sobre a Unidade em Música*, Lucas de Paula Barbosa oferece uma interessante reflexão sobre esta relação entre forma, narrativa e organização temática na forma Sonata:

> "Na forma Sonata, logo no seu começo, quando ao ser apresentado o primeiro grupo temático da obra, a seqüência do discurso musical introduz elementos que "preparam" a apresentação do segundo grupo temático, contrastante em sua expressão com o primeiro. Portanto, a trama musical, que prestigia a tensão, e os seus "personagens" contrastantes é desvelada logo no começo da obra, sendo conduzidos, através da intensificação do conflito, ao final da primeira seção A. quanto a Seção B, a agitação do conflito interno atinge seu clímax, exigindo que ao mesmo tempo seja solucionado. As diferenças são assim simetricamente resolvidas como fala Rosen, na reexposição, quando a trama desvanece através da conciliação de todos os elementos contrastantes reapresentados na região harmônica do primeiro grupo temático, portanto dentro dos limites do 'tom predominante' da peça". (BARBOSA, 2008. p. 69)

Trata-se de uma relação dialética, que, tomada simbolicamente e metaforicamente desfigurada, nos leva a compreender a idéia de superação e positivismo contida no Realismo Socialista, onde a conciliação sempre leva a glorificação de um suposto regime onde o povo está no poder (ideologia). Isto pode ser representado em Santoro através de seus finais e do processo de culminância que as suas obras em forma Sonata tendem a apresentar, corroborando para dois importantes conceitos do Realismo Socialista; *Sinfonismo* e Positivismo[64].

> "O ponto central da metáfora do organicismo ligava a obra de arte a uma coisa viva – usualmente ao florescer de uma planta – cuja germinação, crescimento, e resultado coerente, nas palavras de Coleridge, provêm de um Poder antecedente ou "Princípio na Semente". Assim como da semente provêm as diversas partes da planta (raiz, caule, folhas e flores) numa composição os diversos temas, relações harmônicas, etc. são tidos como a manifestação de um singular princípio básico – sejam esses elementos um motivo melódico, um acorde fundamental, germe rítmico, ou mesmo uma sonoridade" (MEYER, 1987. p. 29)

A tonalidade que no período clássico representava um eixo indispensável para a realização deste processo sofre uma grande diluição ao longo do século XX, fato nitidamente visível nas obras que são objeto deste trabalho. A valorização do ritmo como elemento unificador torna-se então uma alternativa razoável. A progressiva abdicação da tonalidade resulta em uma valorização de outros elementos como agentes do processo de organização formal. Esse processo está fortemente relacionado ao aprofundamento da nova linguagem que

[64] Positivismo não no sentido filosófico, e sim no de conteúdo positivo da obra de arte.

Santoro se propôs a utilizar na década de 50. Se na *Paulistana nº 7* – cronologicamente a primeira das três obras – existe uma oscilação entre modalismo e tonalismo, porém, majoritariamente, com os pólos ou centros claramente definidos, nas obras seguintes o processo de diluição e ambigüidade é mais acentuado. A procura por modelos claros de expressão tonal é, evidentemente, uma conseqüência natural das resoluções de Praga, pois assim como a corrente Neoclássica, buscava uma antítese à música Expressionista e ao cromatismo e atonalismo "decadente" da Segunda Escola de Viena.

A corrente Expressionista não tinha como objetivo central uma suposta universal compreensão e comunicabilidade de suas obras. Os esquemas seriais e o cromatismo denso e radical, ao diluir e praticamente extinguir a sensação de tonalidade, não encontravam facilmente pontos de tangência com a música popular ou folclórica. Para o Realismo Socialista essa comunicabilidade e aderência às práticas melódicas e harmônicas da música popular e folclórica, por assim dizer, era de capital importância. Mesmo não definindo claramente fronteiras ou conceituando de forma objetiva as possíveis diferenças entre os conceitos de música popular e música folclórica, era evidente que procedimentos seriais e atonalismo não eram compatíveis com as origens da música do povo sendo, portanto, um elemento cultural demasiadamente distinto para simbolizar a classe proletária.

Linguagem mais clara e simples e, de certa forma, com elementos clássicos a partir dos exemplos da história da música, deveriam ser o ponto de partida para esta nova estética. Zhdanov em seu discurso é pontual quando afirma que

> "A música clássica caracteriza-se pela sua veracidade e realismo, pela faculdade de ater-se à unidade de forma artística brilhante e de conteúdo profundo e de combinar a grande técnica com a simplicidade e a compreensibilidade ... também surgiu aqui o problema da novidade. Afirmou-se que a inovação era, praticamente, o traço característico da tendência formalista. Mas a inovação não constitui um fim em si mesma; o novo deve ser melhor que o velho, de outra maneira não tem sentido. Parece-me a mim que os cultores da escola formalista usam essa palavra principalmente para popularizar a música de má qualidade" (ZHDANOV, 1948).

É clara a intenção de Zhdanov de conter os excessos dos "Formalistas", particularmente os de Shostakovitch e Prokofieff, assim como combater o "Formalismo" na música Realista, basicamente representado pelas tendências experimentalistas. A inovação dos "fundamentos da música" é um problema incontornável para Zhdanov. Quais seriam as leis e normas da música? Onde elas se estabelecem? Quem as confere legitimidade? Todas estas questões são decididas pelo partido de forma arbitrária, conferindo à música um naturalismo inexistente e transparecendo uma visão ingênua e romantizada da música folclórica, sem distingui-la objetivamente da música popular. O discurso Zhdanoviano (assim como o Andradiano) está repleto de preconceitos e dogmas que, no caso soviético, refletem a

visão oficial do partido. Neste contexto, o mais prudente seria o caminho da supersimplificação, visto que qualquer "novidade" poderia ser facilmente e falaciosamente descrita como tendência Formalista.

Precavendo-se de uma possível reprodução dos padrões estéticos clássicos pelos compositores como alternativa para as incertezas conceituais lançadas, Zhdanov tenta se redimir, afirmando que há espaço para o progresso. Além disso, ele ainda se autoriza a definir o que seria um trabalho de gênio e quais as suas principais características.

> "O mesmo pode aplicar-se à música. Não afirmamos que a herança clássica seja a culminação absoluta da cultura musical. Dizer isto, significaria admitir que o progresso termina com os clássicos. Mas os moldes clássicos permanecem não superados até hoje. Isto significa que devemos aprender e aprender, que devemos extrair o melhor da herança clássica musical, o essencial para o melhor desenvolvimento da música soviética ... quem é gênio em música? De modo algum aquele que só pode ser entendido por determinada pessoa ou por um grupo de 'gourmands' da estética. A composição musical é tanto mais o trabalho de um gênio, quanto mais intenso e profundo seja seu conteúdo, quanto maior domínio técnico denote, e maior número de pessoas atinja, e um maior número de pessoas seja capaz de inspirá-la. Nem tudo que é acessível é trabalho de gênios, mas todo o trabalho realmente de gênio é acessível, e é tanto mais um trabalho de gênio quanto mais acessível é às massas do povo" (ZHDANOV, 1948).

Aos compositores estrangeiros alinhados, o mais natural seria seguir a risca as diretrizes oficiais, expressas por intermédio do discurso de Zhdanov. Este alinhamento representaria apenas, em um primeiro momento, uma cega subserviência a estas diretrizes, situação esta que não poderia se sustentar por muito tempo, visto que, paradoxalmente, até mesmo para Zhdanov, a arte deveria refletir o tempo atual e seu contexto, sendo esse tempo e contexto distinto e singular em cada dada localidade.

Alguns problemas devem ter incomodado Santoro no decorrer da década de 50. Para refletir sobre seu estilo, certamente ele levou em consideração o fato de que o Brasil era um país com uma tradição musical muito menos expressiva do que a Rússia. Tratava-se de uma situação, de certa forma, similar a das outras repúblicas soviéticas como a Armênia e o Azerbaijão, onde existiam poucos concertos e o público pouco cultivava o hábito da música de concerto. Isso representava uma séria restrição a um dos fundamentos básicos do Realismo Socialista na música, que era o significado veiculado através da *Intonazias* e das *Imagens Musicais*. Aliado a isto, as tendências do século XX que aprofundavam o conceito de desenvolvimento e elaboração formal e temática, indissoluvelmente atrelado ao *Sinfonismo* seriam, paradoxalmente, aquelas onde se observaria um gigantesco abismo entre a obra e o público. Estas são as que aflorariam da experiência Expressionista como o serialismo integral. Por outro lado, as que visavam simplificar e reaproximar a obra do público, ainda eram vistas com muito descrédito e, frequentemente, ironizadas, como o caso da música de Satie. Para

piorar o quadro, no Brasil, a tradição apontava ou para um experimentalismo como do grupo Música Nova, ou para uma quase fiel reprodução dos padrões estéticos europeus resultando em uma curiosa espécie de Romantismo Tardio, ainda fortemente impregnado de uma veia nacionalista.

Outra questão pertinente era a de que, apesar dos esforços nacionalistas do governo Vargas, a elite brasileira, virtualmente a única consumidora dos bens produzidos pelos compositores ditos "eruditos", ainda era essencialmente interessada em uma suposta ação "civilizatória", o que implicava na supressão de elementos nacionais e populares da música sempre associados ao primitivismo e ao subdesenvolvimento, estes incapazes de fazer frente aos padrões estrangeiros, particularmente o Europeu.

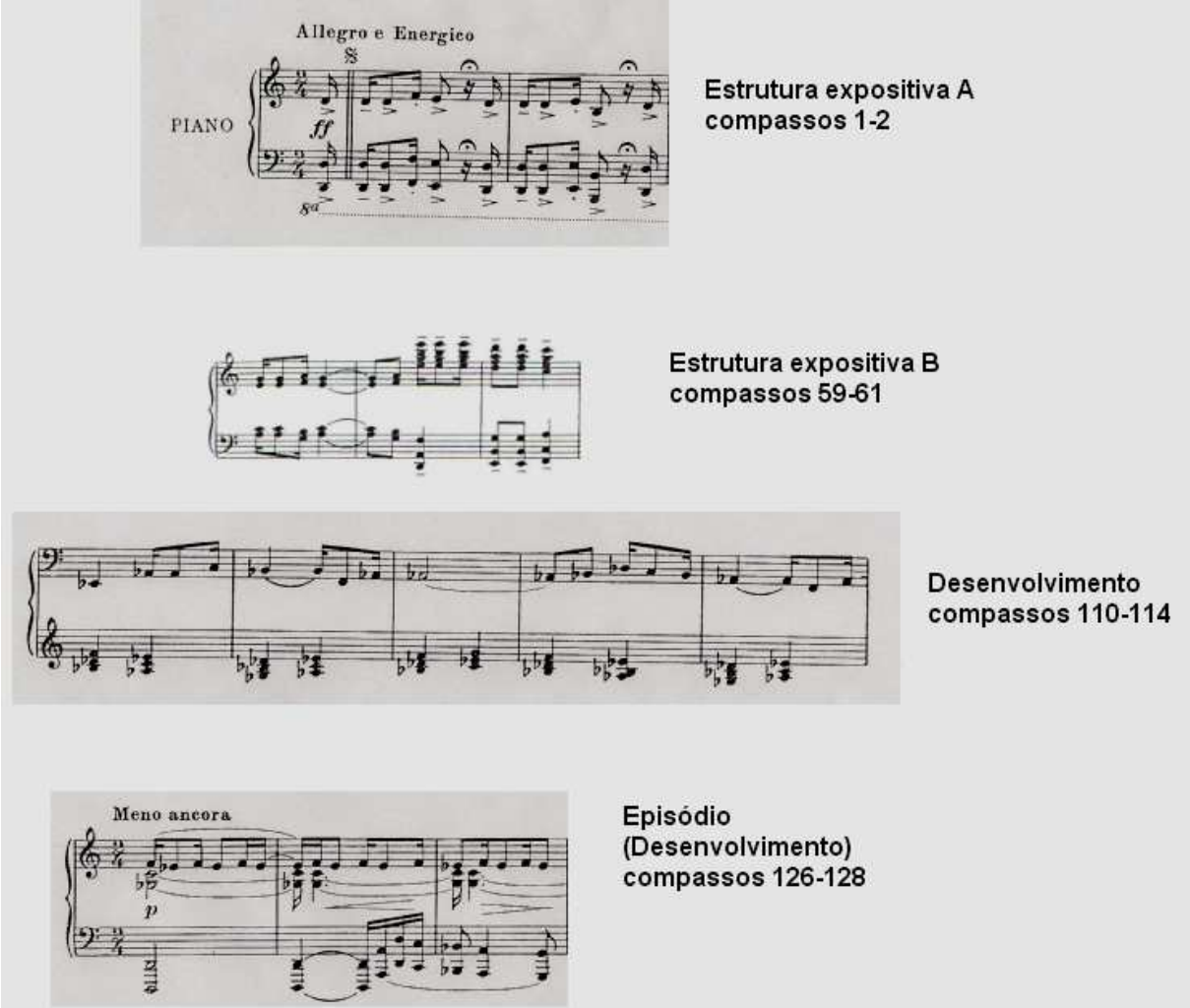
A série Paulistana aponta claramente para este problema, visto que o compositor busca de forma radical simplificar sua linguagem, visando uma comunicabilidade e acessibilidade, além de buscar uma integração com elementos da música rural paulista. Estas obras, tanto pela sua fácil assimilação assim como pela suas exigências técnicas, obtiveram uma grande aceitação, sendo hoje parte relevante do repertório pianístico nacional, *status* ainda não observado nas suas Sonatas para piano.

Na *Paulistana nº 7*, ambos os temas são derivados da mesma célula rítmica, apesar do centro tonal desta peça ainda ser claramente definido (mesmo que predominantemente modal). Contudo, a organização rítmica neste caso é de extrema relevância, pois a freqüência do motivo semicolcheia-colcheia-semicolcheia é notável, sugerindo um significado que transcende a simples questão estilística. Esta sugestão é estimulada pela própria concepção do Realismo Socialista musical através do conceito de *Imagem Musical* resultante da reiteração desta *Intonazia*. Dos duzentos e quatro compassos da obra, apenas cinqüenta não apresentam esta célula. Mesmo dentro destes cinqüenta, boa parte deles são precedidos ou são variantes e finalizações deste motivo deslocados ritmicamente.

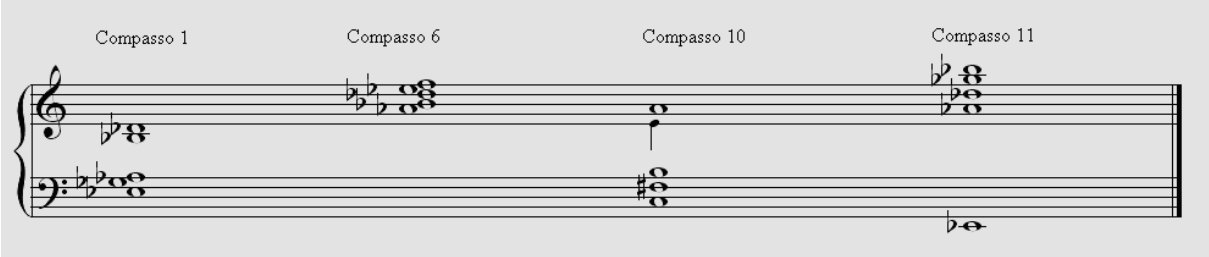
A ambientação tonal/modal clara e simples aliada à reiteração de uma das células rítmicas mais evidentes da música brasileira parece ter sido a melhor abordagem do problema pelo compositor em sua primeira obra de envergadura para piano da década de 50 (exemplo 01).

Já na *Sonata nº 3*, os centros tonais ainda se fazem presentes, mas mesclados com utilização de conjuntos pentatônicos e outros recursos (exemplo 02). Outro exemplo extraído desta Sonata é a sua tendência, movimento a movimento de progredir em direção ao centro tonal Dó. No primeiro movimento temos o centro tonal em Mi^{b}, no segundo em Ré^{b} e no terceiro uma seqüência destes dois centros que resolvem no Dó. Só se pode compreender esta

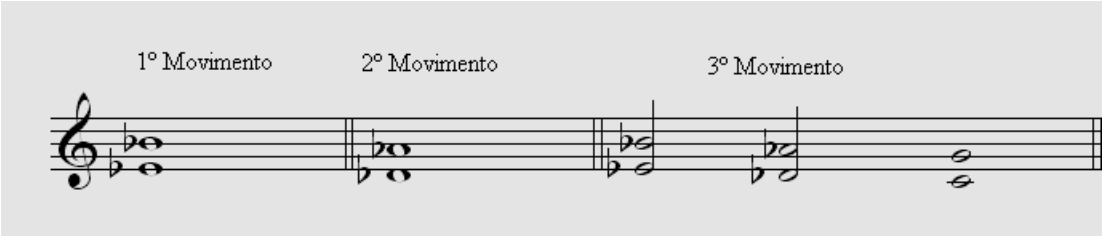
relação no terceiro movimento, ou seja, é um plano de organização de longo alcance. Trata-se de uma elaboração mais sutil, revelando a intenção do compositor de buscar formas de expressão e organização não tão óbvias (exemplo 03).



Exemplo musical 01. ***Paulistana nº 7*****, célula rítmica presente nas diversas Seções.**

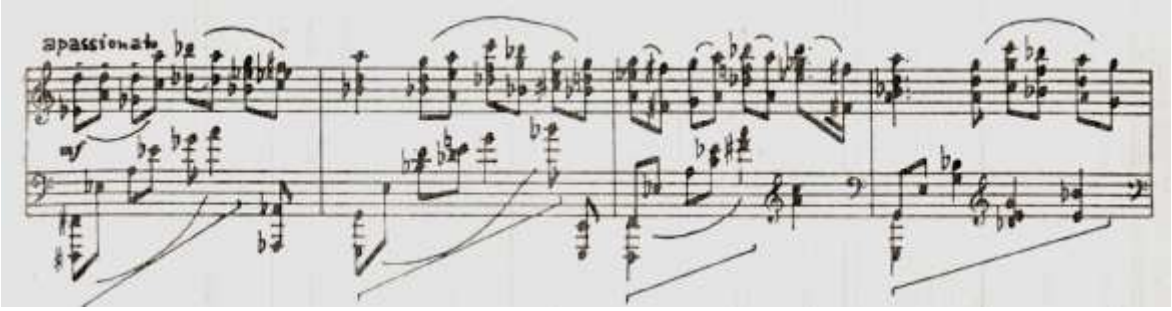


Exemplo musical 02. ***Sonata nº 3*****, coleções Pentatônicas na Estrutura expositiva.**



Exemplo musical 03. ***Sonata nº 3,*** **seqüência de centros tonais ao longo da obra.**

Já na *Sonata nº 4,* a utilização da melodia Terezinha de Jesus não ocorre somente no momento da sua apropriação, especificamente o segundo movimento. Ela gera o material temático de parte do terceiro movimento, que parece gravitar justamente em torno das frases elaboradas com os motivos da canção folclórica (exemplo 04).



Exemplo musical 04. ***Sonata nº 4,*** **paráfrase da melodia Terezinha de Jesus, segundo movimento, compassos 24-27.**

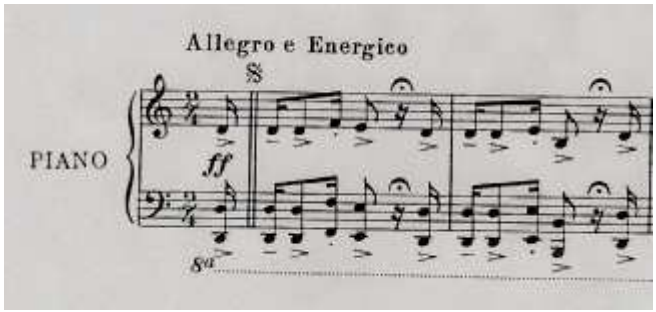
Tratam-se de três casos diferentes de elaboração e desenvolvimento orgânico. A *Paulistana nº 7* e a *Sonata nº 4* expressam sua estética nacionalista através da apropriação de um motivo tipicamente brasileiro (no primeiro caso) e de uma canção comum do folclore. A não menos nacionalista *Sonata nº 3* também faz uso do motivo, porém em proporção bem menor. A sua característica mais marcante não é a utilização de um único motivo como no caso da *Paulistana,* e sim o desenvolvimento de diferentes motivos. Podemos interpretar essas relações de duas maneiras: primeiro com relação às *Intonazias,* depois em relação ao ritmo. As *Intonazias* da terceira categoria são as mais elaboradas, seriam elas, nesse caso, fruto de uma assimilação por parte do compositor do idioma, do estilo dito "popular". A utilização do ritmo na *Paulistana nº 7* é uma *Intonazia* mais evidente, pois a sua associação com o fenômeno, o objeto em questão é obvia. Na *Sonata nº 3* a elaboração rítmica do tema, obscurecendo a sua origem e transformando-o em uma célula autônoma apresentada em um arcabouço harmônico mais complexo, representa um estágio mais aprofundado onde o compositor já domina o idioma nacional e consegue criar por conta própria as suas idéias sem

ferir a *Imagem Musical* geral da obra. Finalmente, na *Sonata nº 4*, de características muito similares a *Sonata nº 3*, Santoro se permite até mesmo libertar-se da forma propondo uma *Fantasia* no primeiro movimento. As texturas, sonoridades, ambientações e procedimentos composicionais parecem sistematizados através da sua experiência com as obras anteriores, surgindo então uma linguagem original, um estilo bem definido, talvez até demasiadamente avançado para os modelos soviéticos se comparada as Sonatas de Prokofieff e Shostakovitch, onde poucas vezes a tonalidade é tão desafiada.

Paulistana nº 7 (1953)

Ponto culminante do ciclo de sete peças para piano compostas em 1953 denominadas *Paulistanas*, a de nº 7 tem como subtítulo "Sonata em um movimento". Evidentemente, por esta incursão textual, podemos esperar o desenrolar da forma sonata, o que se verifica com algumas considerações. A forma geral do movimento comporta uma Exposição, Desenvolvimento, uma Reexposição abreviada e uma Coda.

A Exposição que se inicia no compasso 1 e termina no compasso 87 pode ser dividida em três Seções, cada uma com características funcionais bem definidas. A primeira delas (compassos 1 ao 12), apresenta em uníssono o tema principal, impregnado da figura rítmica mais característica da música brasileira, o motivo semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Três frases de quatro compassos cada e com diferentes texturas definem o centro tonal em Dó, com uma ligeira inflexão ao Ré Dórico na segunda frase (exemplo 05).

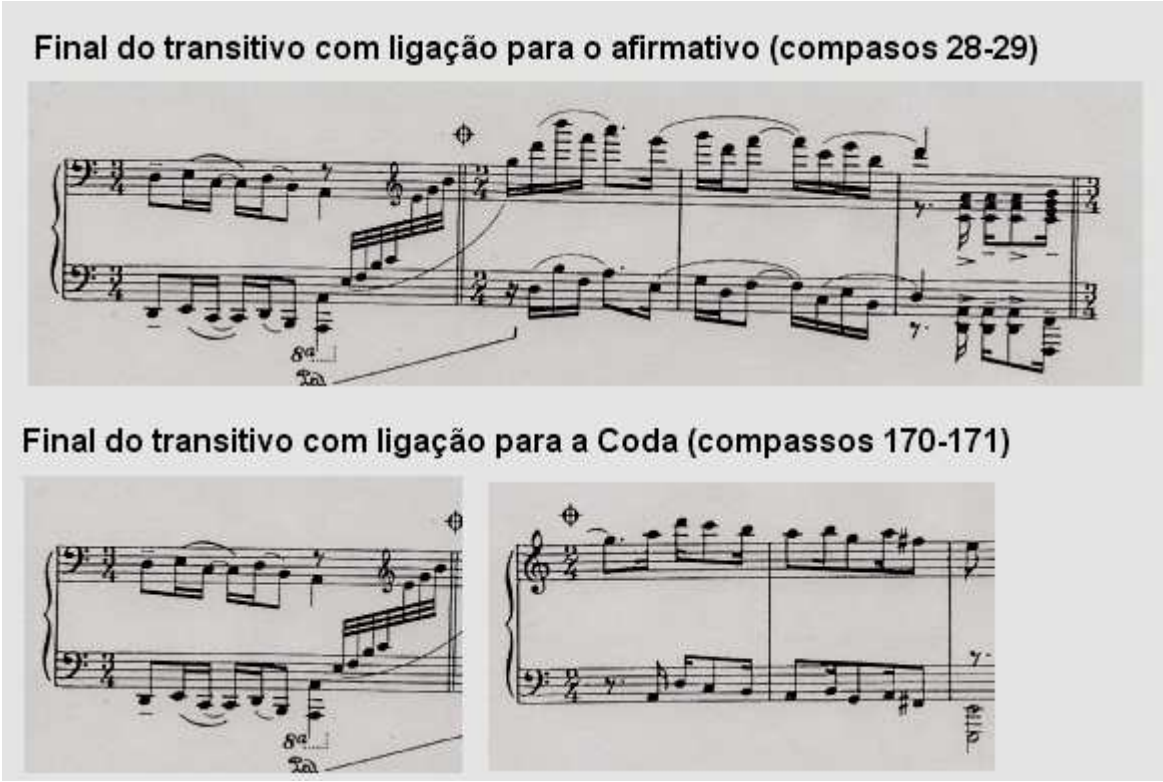


Exemplo musical 05. *Paulistana nº 7*, compassos de abertura.

A cadência conclusiva nos compassos 11 e 12 é fortemente definida em Dó. A coleção diatônica é outra característica marcante desta estrutura de abertura que pode ser denominada Estrutura expositiva A.

Do compasso 13 ao 54 tem-se a segunda Seção com a função de transição entre a primeira Estrutura expositiva e a segunda. Por si mesma, pode ser dividida em três subseções, a primeira com a função de afirmar os elementos principais do tema (afirmativo, compassos 13 à 28), a segunda com a de conduzir o processo de liquidação dos elementos principais do tema (transitivo, compassos 29-52) e a terceira com a de rarefazer a textura e preparar a chegada da segunda Estrutura expositiva.

O afirmativo retoma tanto a coleção diatônica quanto uma variante da textura de abertura, com a melodia desacompanhada. O centro se desloca para Ré culminando com uma cadência em Lá no compasso 28. O motivo básico ainda é o centro da atividade temática. O fim do afirmativo coincide com o que será na Reexposição a sua fronteira com a Coda. Habilmente construído, este modelo permite que se exclua da reprise todo o conteúdo transitivo e temático contrastante, presente na Estrutura expositiva B (exemplo 06).



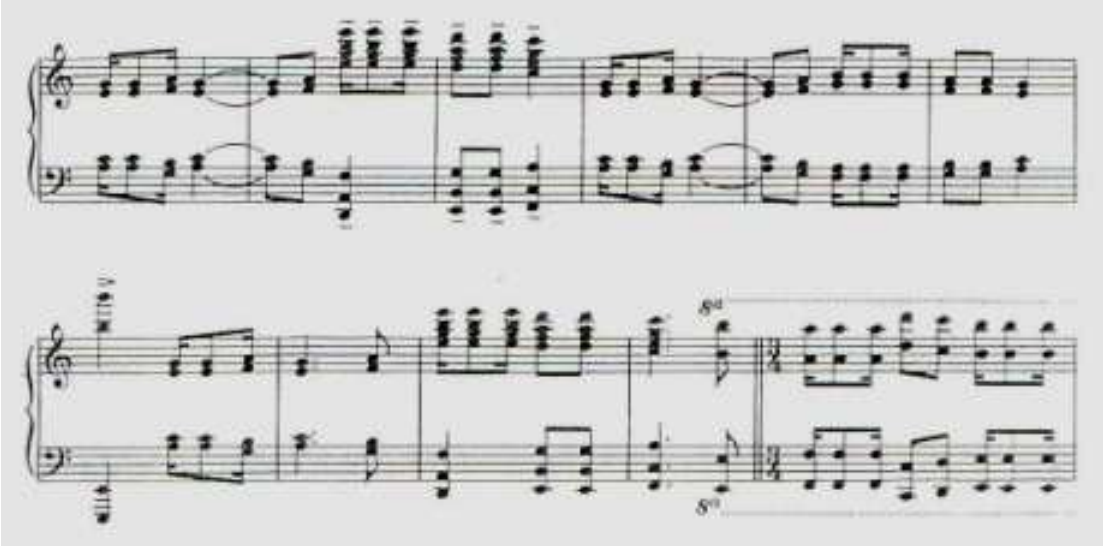
Exemplo musical 06. *Paulistana nº 7*, final do transitivo com sinalização para a Coda.

O transitivo, além de adensar a textura, introduz cromas contrastantes à coleção diatônica, tão explorada até o momento. O motivo principal ainda aparece de forma consistente, mas seu constante deslocamento dentro do compasso e sua diluição dentro da textura permitem uma momentânea obliteração, abrindo espaço para um segundo tema que é,

fundamentalmente, construído com a mesma célula rítmica. Este recurso é particularmente eficiente para evitar a possível fadiga e monotonia causada pela sucessiva repetição quase que invariável da célula ou motivo principal.

A terceira subseção é uma simples *Cadenza* escrita que ao introduzir uma linha única em semicolcheias atua como uma ligação e reafirma a liquidação motívica da subseção anterior, permitindo que a chegada do novo tema não se assemelhe à uma mera repetição da mesma célula rítmica.

A segunda Seção da Exposição – aqui denominada de Estrutura expositiva B – abrange os compassos 55 ao 87 e não se divide em subseções, porém em frases de seis tempos de duração que são repetidas em cinco seqüências com uma ligação entre elas (compassos 69-72). Seu motivo gerador é o mesmo que do primeiro tema, expresso nas frases da Estrutura expositiva A. A sua ocorrência dentro do compasso de forma irregular, além de seu giro pelos pólos de Mi, Fá e Dó#, lhe confere uma identidade própria. Cada repetição da frase é antecedida de um ataque em oitavas de um intervalo de quinta justa, delimitando claramente o espaço temporal utilizado (exemplo 07).

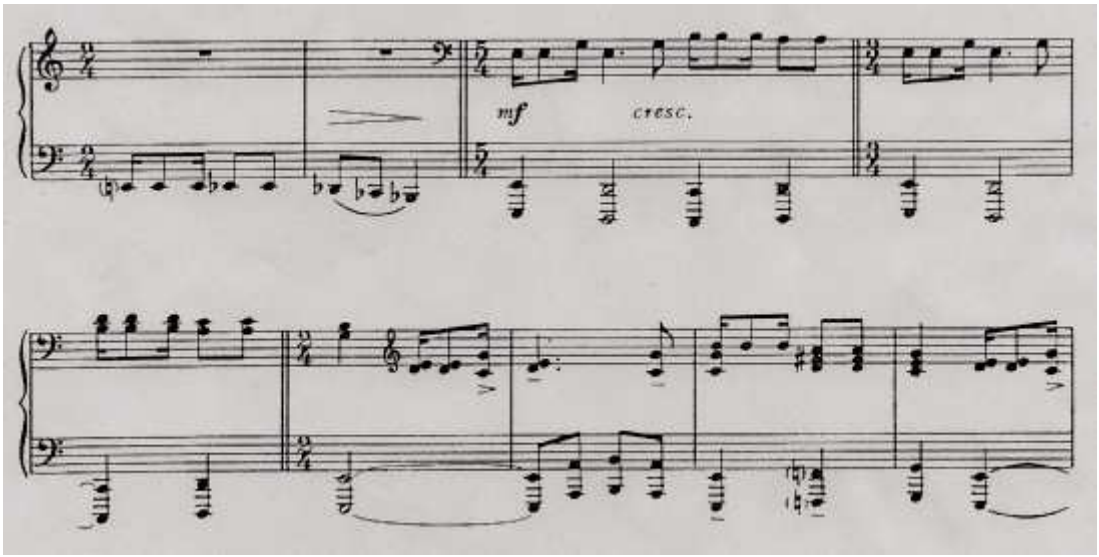


Exemplo musical 07. *Paulistana nº 7*, segundo tema, compassos 59-69.

Sete compassos de ligação, compassos 80 – 87 (enarmonicamente grafados em Ré^{b}) processam a rarefação da textura e servem de modelo para o início do Desenvolvimento.

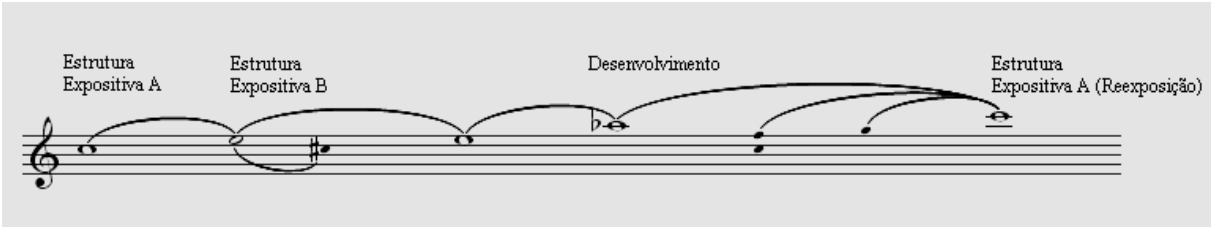
O Desenvolvimento (compassos 88 – 142) divide-se em três Seções: a primeira doravante denominada D1 (compassos 88 – 97), a segunda denominada D2 (compassos 98 – 125) e um Episódio (Compassos 126 – 142). Basicamente o Desenvolvimento constitui-se de

repetições em seqüência de uma frase também gerada pela célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (exemplo 08).



Exemplo musical 08. *Paulistana nº 7*, início do Desenvolvimento, compassos 88-94.

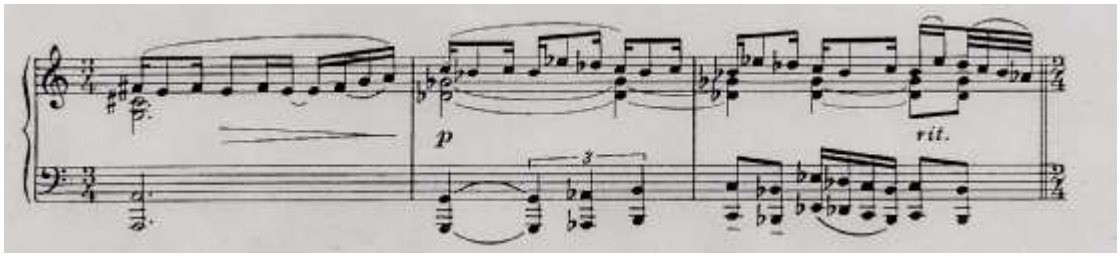
Tanto D1 como D2 apresentam essa célula em frases construídas com os elementos da Exposição, variando a textura que, de um modo geral, é bem menos densa que na Exposição. Muito interessante é o giro tonal realizado por D1 e D2 se comparado à Exposição. D1 concentra-se em Mi tanto em sua forma Pentatônica como na sugestão do modo Eólio, ao passo que D2 gravita no centro de Lá^{b}, também pentatônico, e com alguma sugestão do modo Mixolídio. Em sua conclusão, D2 faz uma rápida passagem pela superposição de Fá (coleção pentatônica) com Dó Mixolídio. Este interessante esquema mostra num nível interno uma sucessão de Terças Maiores ascendentes como esquema geral da peça, ornada por outros intervalos de terças menores e segundas como pode ser observado no exemplo seguinte:



Exemplo musical 09. *Paulistana nº 7*, esquema geral dos centros tonais.

O Episódio é centrado em Sol e apresenta uma frase única de 11 compassos em tempo mais moderado que o Desenvolvimento (*Meno ancora*). Esta frase é longa devido à ampliação da sua estrutura cadencial e introduz uma nova sonoridade, o acorde de formação em quartas

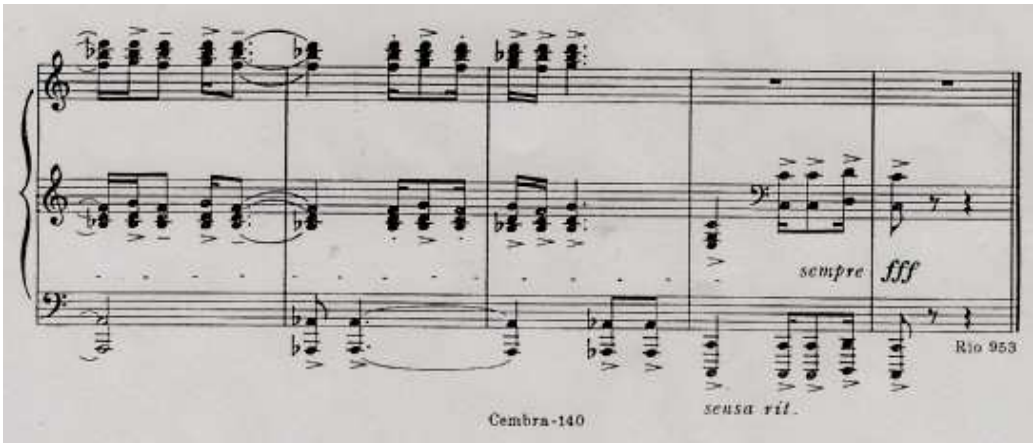
(arquétipo de Webern[65]) que será um elemento típico do estilo de Santoro na década de 50. Um deslocamento do motivo básico para o acompanhamento permite o desenrolar de uma linha melódica no baixo dobrada em oitavas bastante melódica e lírica (exemplo 10).



Exemplo musical 10. *Paulistana nº 7*, Episódio, compassos 126-130.

Este episódio opera também como ligação entre o Desenvolvimento e a Reexposição, refrescando o movimento de seu constante impulso rítmico característico.

A Reexposição é literal, os compassos 154 até 181 equivalem aos compassos 1 até o 28. Novamente, estes compassos utilizam a coleção diatônica centrada no Dó com ligeira inflexão para Ré Dórico. O final do afirmativo agora conduz a Coda que, essencialmente, é uma grande cadência Plagal, visto que centra-se nas regiões subdominantes. A predominância é dos acordes de Lá^{b} maior e Si^{b} maior frequentemente sobrepostos a Fá e Dó, o que pode sugerir novamente a superposição de modos (polimodalismo). A Coda se estende dos compassos 171 até o 204 e também pode se dividir em três subseções: compassos 171 – 179, 180 – 190 e 191 – 204. Um gradual adensamento da textura é observado culminando com a reiteração (compasso 180) da frase de abertura. Acordes de Si^{b} maior sobrepostos a um baixo em Lá^{b} conduzem a um final *sempre ff*, concluindo finalmente com mais uma repetição da célula principal (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) em oitavas no registro médio grave em uníssono (*sempre ff*, compassos 203 - 204), uma afirmação inequívoca do centro tonal Dó (exemplo 11).



Exemplo musical 11. *Paulistana nº 7*, compassos finais (200-204).

[65] Nomenclatura utilizada por Flo Menezes em seu livro Apoteose de Schoenberg para designar este acorde.

É bastante clara a preocupação de Santoro de tentar organizar uma obra de fácil compreensão tanto estruturalmente como de conteúdo. A linguagem harmônica é simples e objetiva e as estruturas oferecem pouca ambigüidade funcional, tornando a *Paulistana nº 7* um movimento de Sonata bastante transparente. Mesmo os recursos de superposição de tonalidades e modos não são levados as suas últimas conseqüências, evitando dissonâncias demasiadamente ousadas, estranhas ao Realismo. O caráter positivo talvez seja observado pela forte afirmação rítmica e o caráter enérgico e otimista, impressão geral deixada pela obra. Comparadas às obras de Santoro anteriores, inclusive suas três Sonatas para piano, a *Paulistana nº 7*, pela sua proposta de compreensibilidade, demonstra um decisivo avanço em direção a estética Realista. Esta compreensibilidade é resultado da adaptação de Santoro a uma linguagem harmônica radicalmente diferente da que ele utilizava na década de 40.

A suposta simplicidade desta peça em nenhum momento significa banalidade. Se a obsessiva repetição do motivo básico deriva de uma das células rítmicas mais óbvias do vocabulário musical nacional, é preciso compreender que poucas pesquisas metodologicamente adequadas efetivamente existiam sobre música brasileira naquela época. Era preciso inventar uma nova forma, sem modelos, e que fosse capaz de, não somente aprofundar as conquistas das primeiras gerações nacionalistas brasileiras, mas, sobretudo, permitir uma associação com o que se supunha ser a música folclórica e popular. Nesta Sonata, Santoro tenta atingir esta meta sem se apropriar de nenhuma canção ou tema de origem popular. A criação é sobre temas originais, o que aponta para uma ousada incursão na segunda etapa do nacionalismo brasileiro, o "sentimento nacional" de acordo com Mário de Andrade.

A tabela 01 na página seguinte apresenta a forma geral da *Paulistana nº 7*.

Tabela 01. Quadro geral da *Paulistana nº 7*.

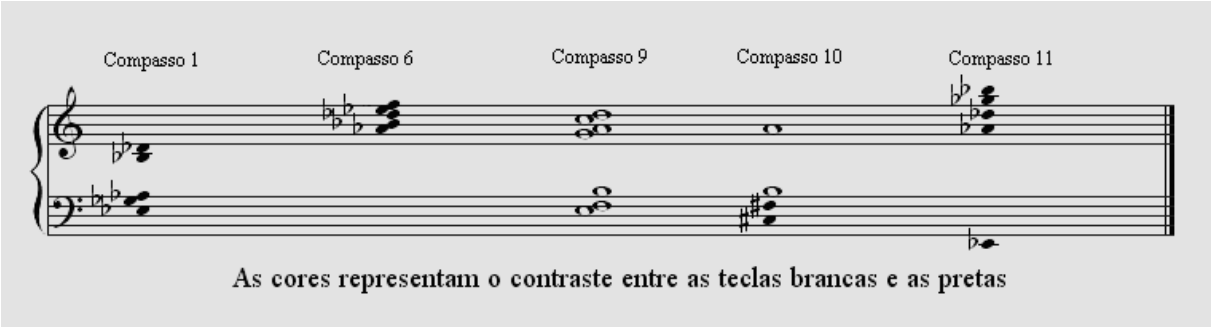
Exposição					Desenvolvimento			Reexposição		Coda
Estrutura expositiva A	Transição			Estrutura expositiva B	D1	D2	D3 ou Episódio	Estrutura Expositiva A	Transição	
	Afirmativo	Transitivo	Queda							
1-12	13-28	29-52	52-54	55-87	88-97	98-121	122-142	143-154	155-170	171-204

Sonata nº 3 (1955)

Trata-se da quarta Sonata para Piano do compositor, pois além da *Sonata nº 1* e da *Sonata nº 2* da década de 40, existe a *Sonata 1942*. *A Sonata nº 3*, dedicada a Jeannette e Heitor Alimonda, representa sua primeira tentativa nesta forma em mais de um movimento para piano de adequação de sua nova estética. A experiência da *Paulistana nº 7* certamente serviu como modelo, porém um grande hiato entre elas pode ser nitidamente observado. As diferenças entre a *Terceira Sonata* e a *Paulistana nº 7* são muito maiores do que entre a *Terceira Sonata e a Quarta Sonata,* a começar pela utilização mais sistemática do cromatismo e da superposição de modos/tons. Este processo é muito mais freqüente e levado a conseqüências mais drásticas na *Terceira Sonata,* ao passo que na *Paulistana nº 7* ele é apenas abordado perifericamente.

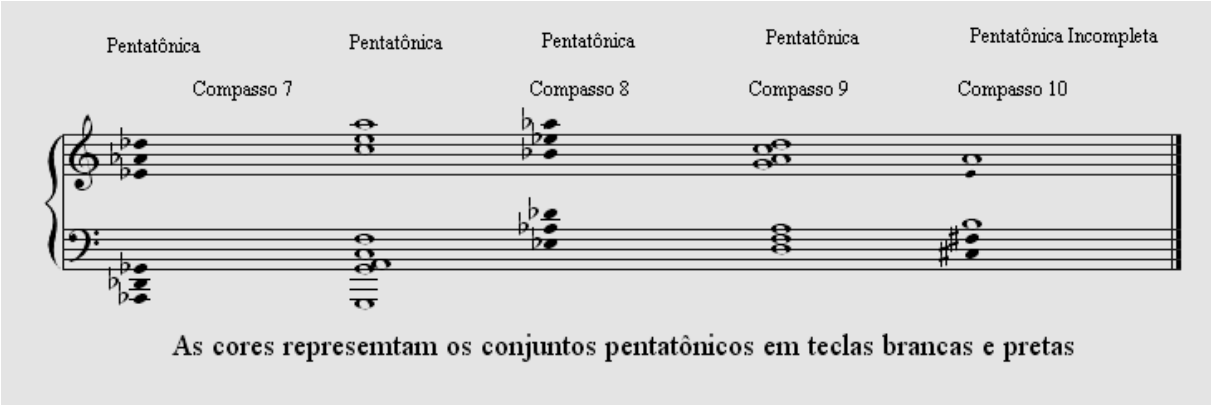
Em três movimentos, a *Terceira Sonata* não escapa totalmente do plano formal da Sonata Clássica: um primeiro movimento em forma Sonata, novamente com uma Reexposição abreviada, um segundo movimento Lento e Lírico e um Terceiro Movimento enérgico, ritmicamente forte e similar a uma *Tocatta*.

O primeiro movimento, seguindo os moldes tradicionais da forma Sonata, divide-se em Exposição (compassos 1 – 105), Desenvolvimento (compassos 33 – 119), Reexposição (compassos 120 – 129), Desenvolvimento Terminal e Coda (os dois últimos abrangendo os compassos 130 – 194). A alternância entre coleções parece ser o ponto chave da primeira exposição temática, esta oposição se dá entre as teclas brancas e teclas pretas (exemplo 12):



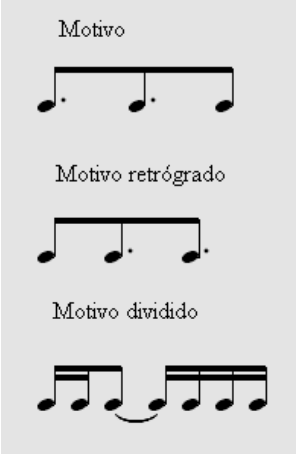
Exemplo musical 12. *Sonata nº 3,* oposição entre as teclas brancas e pretas.

e entre coleções Pentatônicas (exemplo 13):



Exemplo musical 13. ***Sonata nº 3,*** **oposição entre as teclas brancas e pretas e coleções pentatônicas na Estrutura expositiva.**

O motivo rítmico gerador das frases iniciais é uma variante do retrógrado da célula colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia, acarretando uma divisão em grupos de 2+3+3 eventualmente deslocada pelo compositor através das articulações e alterações no posicionamento no compasso (exemplo 14).



Exemplo musical 14. ***Sonata nº 3,*** **gênese do motivo principal.**

A Exposição se divide em três Seções: Estrutura expositiva A (compassos 1 – 10), Transição (compassos 11 – 17) e Estrutura expositiva B (compassos 18 – 32). A predominância de formações cordais não triádicas imediatamente chama a atenção neste movimento. Quando as formações triádicas ocorrem, quase que invariavelmente elas estão superpostas. Essencialmente, as quartas que dão início ao movimento em uníssono (como na *Paulistana nº 7*) são as formações mais freqüentes. Se a Estrutura expositiva A apresenta o

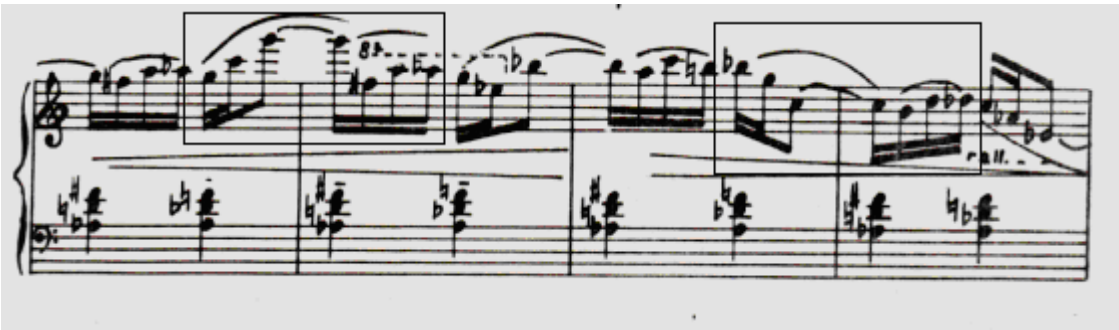
tema principal e os motivos geradores, a Transição se ocupa de, em um pequeno espaço de tempo, liquidá-los. Ela o faz através da repetição seqüenciada de um acorde de quartas. Estes estão superpostos a intervalos de Trítono que, ao resolver em uma quinta justa em *Fermata* (compasso 17), finalizam a Transição (quase uma ligação). Sendo fundamentalmente composta por coleções Pentatônicas, a Estrutura expositiva A e a Transição não fixam nenhuma tonalidade específica, porém gravitam basicamente no pólo de Mi^{b}.

A Estrutura expositiva B inicia-se com uma textura que sobrepõe o acorde de quartas justas, agora em Lá^{b}, à melodia principal, expressa no baixo e centrada em Ré^{b} Jônico/Mixolídio. Oscilando entre pólos tonais distintos, ela apenas aprofunda a instabilidade tonal, fazendo com que cada modulação coincida com a repetição de cada frase. A Estrutura termina com uma rarefação da textura retornando ao pólo Mi^{b} (compasso 31).

O Desenvolvimento (compassos 33 – 119) pode ser dividido em quatro seções: D1 (compassos 33 – 45), D2 (compassos 46 – 89), D3 (compassos 90 – 106) e Retransição (compassos 107 – 119). Com superposição de notas pedais com acordes em quartas e triádicos, Santoro obscurece o sentido tonal local criando ambigüidades tonais. O motivo principal é re-elaborado e mesclado com outros elementos presentes na Exposição para ser tratado em seqüências, cujo agrupamento é o critério para a delimitação destas seções na análise. Acordes pontuam os finais destas seqüências, e são geralmente resultantes da superposição de estruturas cordais sem função tonal específica. A Retransição faz retornar a coleção Pentatônica.

A Reexposição reprisa o centro tonal mais definido da peça, a Estrutura expositiva B em Ré^{b} Jônico/Mixolídio, porém só permanecendo estável até o início do Desenvolvimento terminal. Não existe uma repetição formal da Estrutura expositiva A, o que pode ser comparado ao procedimento utilizado na *Paulistana nº 7*. Nesta, a Reexposição, ao contrário, era da Estrutura expositiva A, porém em ambos os casos, a Reexposição é abreviada provavelmente devido a grande ocorrência do motivo principal de A durante o Desenvolvimento.

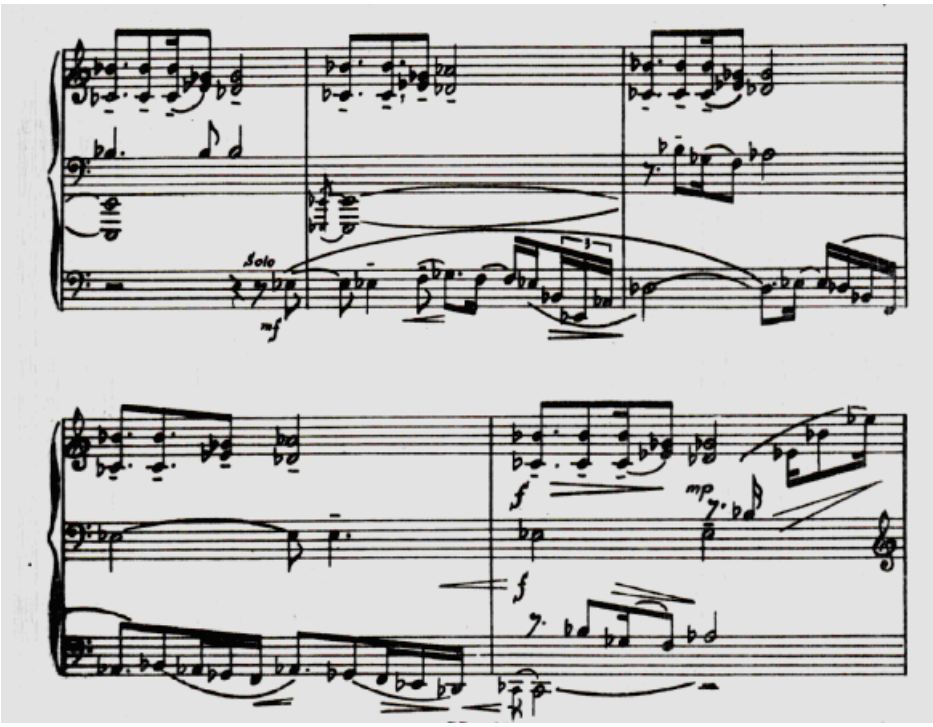
O Desenvolvimento Terminal (compassos 130 – 182) elabora os incisos do motivo principal em ordem invertida (exemplo 15), e confere transparência a este procedimento por utilizar uma textura com uma única linha principal, acompanhada ou por acordes ou por intervalos majoritariamente de sétimas. Novamente a tonalidade é obscurecida pela superposição de estruturas cordais de formação frequentemente quartal.



Exemplo musical 15. *Sonata nº 3*, fragmento do Desenvolvimento Terminal.

A Coda remete a textura da Transição sobrepondo acordes de quartas (agora com as quartas aumentadas e não justas) à acordes de formação mista (vários intervalos). Pode-se pensar aqui em uma versão mais densa e dissonante da Transição. O acorde final é a coleção Pentatônica do Mi^{b}, a mesma que inicia a peça, supondo então uma unidade tonal ou pelo menos de pólo neste movimento.

O Segundo Movimento inicia com a progressiva superposição de texturas. Primeiro o acompanhamento com a figura colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia, depois o baixo, uma linha complementar em pedal e, finalmente, a linha melódica no registro grave. Essencialmente diatônico em Ré^{b} Mixolídio, este tema é lírico oferece forte contraste à carga dramática do primeiro movimento, mas ao mesmo tempo, se assemelha ao tema da Estrutura Expositiva B do movimento anterior (exemplo 16).

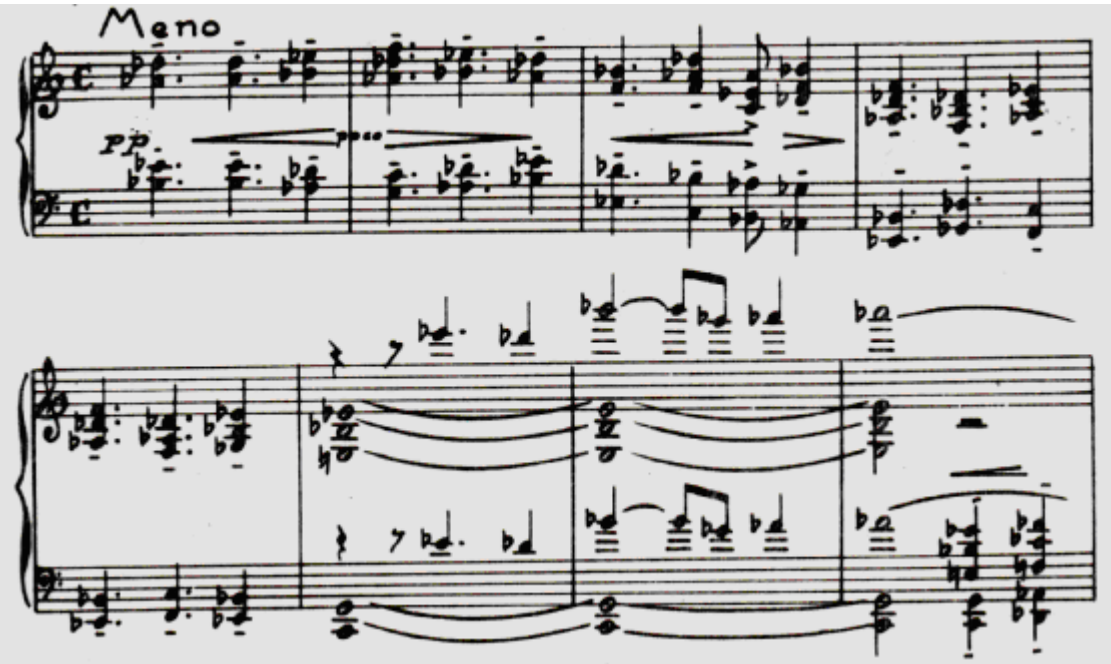


Exemplo musical 16. *Sonata nº 3*, superposição de planos no segundo movimento compassos 6-10.

A forma deste movimento tanto pode ser expressa por A/B/A’ acrescida de uma Coda, como por A/A’/A’’ com Coda, devido à presença do mesmo material básico nas Seções A (compassos 1 – 10) e B (compassos 11 – 30). A terceira Seção se estende de 31 – 35 e a Coda de 36 – 48. A Seção B apresenta uma textura mais transparente e processa a modulação para o centro Mi. A modulação por Terça é um procedimento bastante freqüente nesta fase de Santoro, como pode ser observado na *Paulistana nº 7* e no movimento anterior desta Sonata. A própria reprise de A se dá neste centro tonal (Mi), retornando o movimento para Ré^{b} apenas na Coda, que, calmamente, conclui o movimento com um acorde de quintas justas que em nada altera o sentido tonal deste movimento, sentido este, muito mais claro que o primeiro movimento.

O Terceiro Movimento é novamente uma forma ternária A/B/A’ (A compassos 1 - 48, B compassos 49 - 62, A’ compassos 63 - 81 e Coda compassos 82 - 134), onde a superposição progressiva de texturas marca o gesto inicial de abertura. A ambientação de ambigüidade tonal novamente surge principalmente pela utilização de uma figura em *ostinato*, ritmada a maneira de um batuque que não define nenhuma tonalidade devido ao seu cromatismo. A textura é adensada até culminar com a superposição de um motivo de duração de 11 colcheias no compasso 15 (o que o faz constantemente se deslocar metricamente em um compasso ternário) em acordes de quartas e segundas e francamente na coleção Pentatônica de Mi^{b}. A figura rítmica em o*stinato* prossegue e ambas modulam por semitom ascendente no compasso 31. Uma repetição deste tema em valores reduzidos pela metade marca o fim da Seção A. Na seção B (*Meno*) novamente o centro tonal surge em Ré^{b}. O artifício de superposição de texturas mais uma vez ocorre, agora com a sonoridade de um recitativo no agudo, apoiado por acordes em quartas e quintas no registro médio grave. O motivo principal é o de colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia (exemplo 17).

O retorno do *ostinato* inicial no compasso 63 com a indicação de *Tempo I* retoma a ambigüidade tonal. Porém, esta ambigüidade dura tão pouco quanto essa abreviada reprise de A, ou seja, apenas até o compasso 72. A Coleção diatônica em Dó passa a ser o ponto referencial daqui até o compasso 94. Essa Coda é uma exibição de virtuosismo com acordes fortes atacados ritmicamente e escalas descendentes em acordes alternados entre as mãos. Mais uma repetição do *ostinato* inicial no compasso 112, agora se rarefazendo e sendo liquidada por supressão das cromas, conduz para o gesto final heróico, uma escala descendente em acordes alternados e *fff* em direção a oitava dó em *ffff*, finalizando o movimento e a obra com bravura, como podemos perceber pelo exemplo 18.



Exemplo musical 17. *Sonata nº 37*, início da Seção B, compassos 49-56.

As tabelas 02, 03 e 04 esquematizam as formas gerais dos três movimentos desta Sonata.

Tabela 02. Quadro geral do 1º movimento da *Sonata nº 3.*

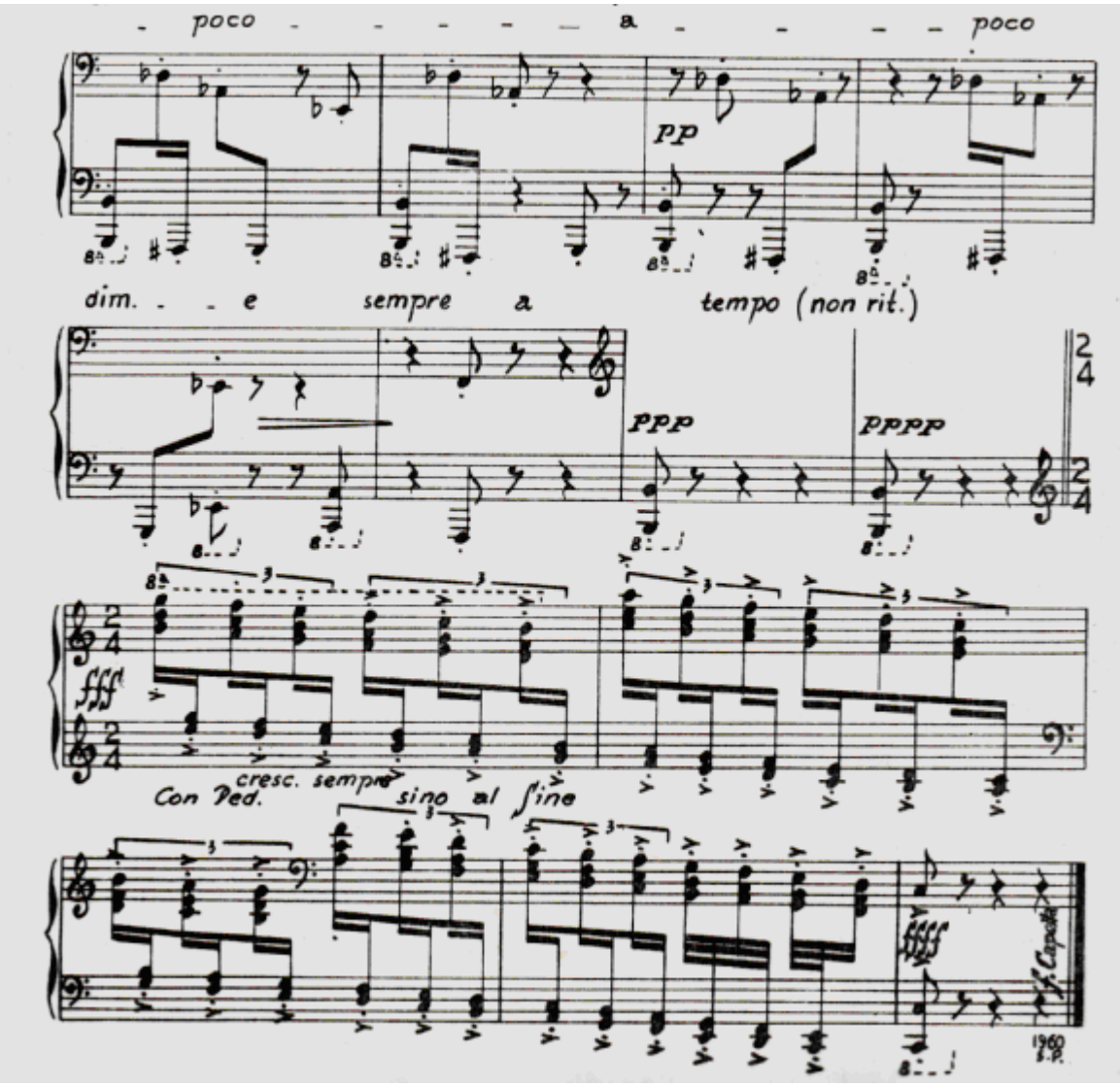
Exposição			Desenvolvimento				Reexposição	Desenvolvimento Terminal	Coda
1-10	11-17	18-32	33-45	46-89	90-106	107-119	120-129	130-182	183-194
Estrutura expositiva A	Transição	Estrutura expositiva B	D1	D2	D3	Retransição	Estrutura expositiva B		

Tabela 03. Quadro geral do 2º movimento da *Sonata nº 3.*

Seção A	Seção B ou A’	Retransição	Seção A’ ou A’’	Coda
1-10	11-25	26-30	31-34	35-48
Centro Tonal: Ré^{b} Mixolídio	Centro Tonal: Ré^{b} Mixolídio – Mi Maior	Mi Maior	Mi Maior – Mi Lídio	Centro Tonal: Ré^{b} Mixolídio

Tabela 04. Quadro geral do 3º movimento da *Sonata nº 3*.

Seção A	Seção A'	Seção B	Seção A''	Coda
1-14	15-48	49-62	63-81	82-134
Conjuntos 8-16[66]/9-10	Pentatônica de Mi^{b}/Mi	Textura Coral + sobreposição de planos sonoros (Modal)	Conjuntos 8-21/8-14/7-25	Diatonismo/Passagem Cromática. Afirmação do centro Tonal Dó com passagem virtuosística



Exemplo musical 18. *Sonata nº 3*, compassos finais (122-134).

Ermelinda Paz, em seu compêndio sobre as estruturas modais na música folclórica brasileira, identifica entre as escalas frequentemente encontradas na música brasileira as

[66] Nomenclatura de Allen Forte.

pentatônicas e as incompletas de seis sons. A utilização deste tipo de escala obviamente não é restrita a música nem ao populário nacional, sendo estas escalas, inclusive na música brasileira, de origem africana. Contudo, a associação ritmo-modo escalar resultante nesta Sonata é eficiente em criar uma *Imagem Musical* convincentemente brasileira sem lançar mão de temas apropriados. Este parece ser um traço marcante do estilo composicional de Santoro, evitar a citação, a apropriação de material não original. Como conseqüência, temos nesta obra um aprofundamento do já mencionado "sentimento nacional" com fortes indícios de um interessante amadurecimento do estilo nacionalista do compositor. Esta segunda afirmação pode ser sustentada pelo fato de que ele elegeu uma construção rítmica muito mais refinada do que na *Paulistana nº 7*, fora a utilização e elaboração de um vocabulário harmônico mais ousado.

Outra importante questão é a utilização do conteúdo positivo nesta sonata. Sendo uma obra em vários movimentos, a carga dramática do primeiro não implica necessariamente em ter um final "positivo". Este final parece ser obtido através de uma progressiva construção no decorrer dos três movimentos. A própria condução das tonalidades ao longo da obra parece transformar o terceiro movimento em uma síntese dialética dos dois primeiros. Mi^{b}, Ré^{b} e no terceiro este mesmo caminho novamente percorrido e seguido pelo Dó. Seria o Dó então, o conteúdo positivo, a afirmação tanto pelo valor histórico (pela tradição da retórica)[67] como pelo valor contextual de superação das duas tonalidades em um passo a frente, o progresso.

Sonata nº 4 (1957)

Com o subtítulo "Fantasia", já de início, Santoro demonstra sua intenção de experimentar no aspecto formal. Visto que as Sonatas anteriores desta fase aderiram a modelos tradicionais sem grandes alterações, talvez aqui, Santoro estivesse disposto a tentar sair do terreno seguro para testar o seu domínio desta linguagem na escrita pianística. Datada

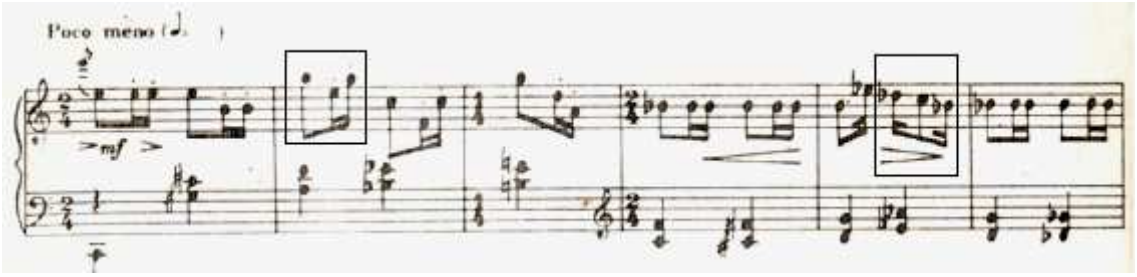
[67] É extremamente interessante transcrever aqui para compreensão do sentido atribuído à tonalidade de Dó Maior a tradução de MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, Benjamin Schiller,1713 (cap.II, parágrafos 7 a 24) realizada pela Dra. Helena Jank: Dó maior, o quinto tom (Jônico), tem uma qualidade bastante *rude e atrevida* (impertinente n.a.), mas presta-se muito bem às situações de regozijo, nas quais a alegria flui naturalmente; no entanto, um compositor hábil , se escolher bem os instrumentos que acompanham, pode transfomá-la em uma tonalidade charmosa, e até usá-la em casos que expressam ternura. Kircher atribui-lhe, entre outras:" *vagum*, que quer dizer *cheio de rodeios*. Seth. Calv. Exerc. 3.p.84. *Jonicus olim amatoriis dicatus, & propter ea lascivus dicebatur. Hodie bellici cohortationibus adhibetur, Suspicari posumus, modum, qem Jonicum apellamus, olim Phrygium dictum, & contra Teutsch. O modo Jônico antigamente era dedicado às coisas do amor, e por isso era considerado exuberante ou voluntarioso; hoje em dia serve para estimular um exército (com trombetas, tímpanos, oboés, etc.) de maneira que nos leva a desconfiar que o que hoje chamamos de Jônico pode ter sido antes o modo Frígio, e vice-versa.*

de 1957 e dedicada ao pianista Jacques Klein, trata-se de uma obra de peso, resultado do amadurecimento do estilo nacionalista, mas que, por isso mesmo, já aponta para uma nova fase do compositor, a de retorno ao atonalismo, que se iniciará na década de 60.

Em três movimentos contrastantes, assim como a sua antecessora (que provavelmente era um modelo vivo para Santoro), tem um movimento em forma sonata (com algumas concessões), um movimento lento e um terceiro movimento a maneira de uma *Toccata* ou *Moto perpetuo* com uma seção lírica na sua parte central. Apesar da sua superficial similaridade com a sonata anterior, a *Quarta Sonata* pode ser compreendida como uma obra composta em duas partes. A primeira, a "Fantasia" propriamente dita, é uma forma que opera analogamente a forma sonata. A segunda parte constituí-se do segundo e do terceiro movimento que utilizam de um dos raros casos de apropriação na obra de Santoro, a citação da canção folclórica Teresinha de Jesus.

O Primeiro Movimento tem como característica longas Seções de desenvolvimento e desenvolvimento terminal. A forma pode ser dividida em quatro Seções sucedidas de uma Coda. Estas Seções são apenas similares às encontradas na forma sonata tradicional, diferindo bastante do plano tradicional por não conter pontos cadenciais claramente articulados e pelas ambigüidades funcionais que apresentam, possibilitando diversas interpretações da forma. Em linhas gerais, podemos descrever estas Seções como Exposição (compassos 1 – 105), Desenvolvimento (compassos 106 – 184), Reexposição (compassos 185 – 207), Desenvolvimento terminal (compassos 208 – 231) e Coda (compassos 225 – 240).

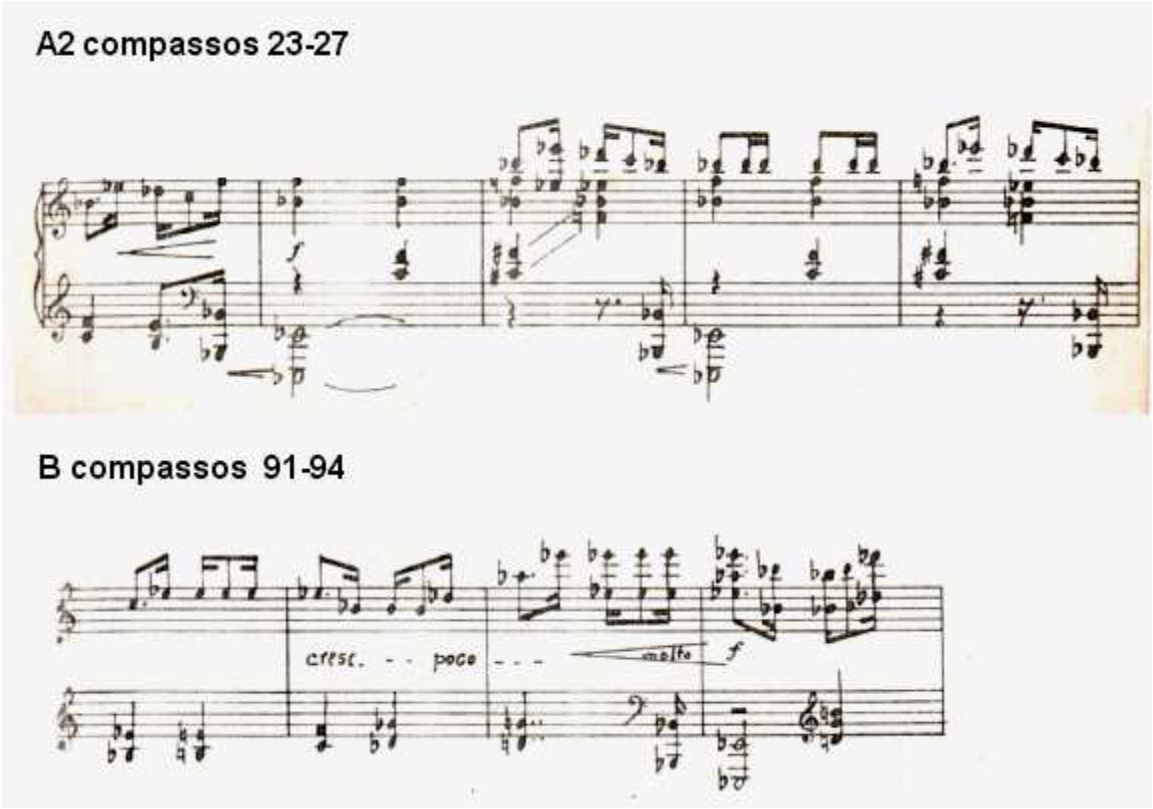
A Exposição consiste em uma Estrutura expositiva contendo A1 (compassos 1 – 16) e A2 (compassos 17 -46), uma Transição (compassos 47 – 89) e uma Estrutura expositiva B (compassos 90 – 105). A primeira Estrutura expositiva contém duas idéias, A1 que utiliza a mesma célula rítmica da *Sonata nº 3* e que aqui também é apresentada em uníssono, e A2 que se desenvolve com duas células rítmicas: colcheia seguida de duas semicolcheias e semicolcheia-colcheia-semicolcheia, esta amplamente presente na *Paulistana nº 7*. O detalhamento está representado nos exemplos 19 e 20.



Exemplo musical 19. *Sonata nº 4*, células rítmicas presentes na Estrutura expositiva A2, compassos 18-22.

As similaridades motívicas e de contorno melódico de A1 com a Estrutura expositiva B é um dos fatores que geram a ambigüidade neste movimento, pois no seu desenrolar, as elaborações destes dois temas se confundem não estabelecendo claramente fronteiras entre as idéias temáticas que Santoro realmente utiliza. O exemplo 20 oferece um extrato destas duas Estruturas onde, no detalhe, podemos observar claramente as similaridades de contorno melódico (essencialmente pelas freqüentes notas repetidas) e de ritmo (motivo básico).

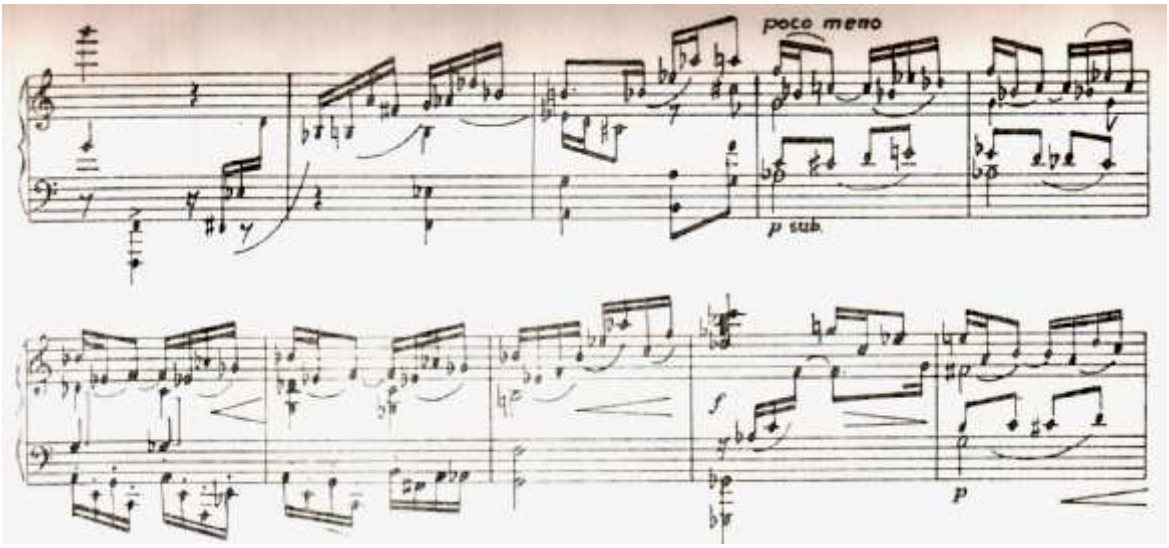
Do ponto de vista harmônico, as construções dos acordes variam muito mais do que nas obras anteriores, o que acarreta em uma menor clareza na identificação dos centros tonais, obscurecidos por procedimentos de superposição de modos e tonalidades e por utilização de intervalos livres como acompanhamento. Este movimento não estabelece um esquema tonal próximo da forma Sonata tradicional, pois se inicia em modulações que se processam através da utilização sistemática de seqüências.



Exemplo musical 20. ***Sonata nº 4,*** **Estruturas expositivas A2 e B.**

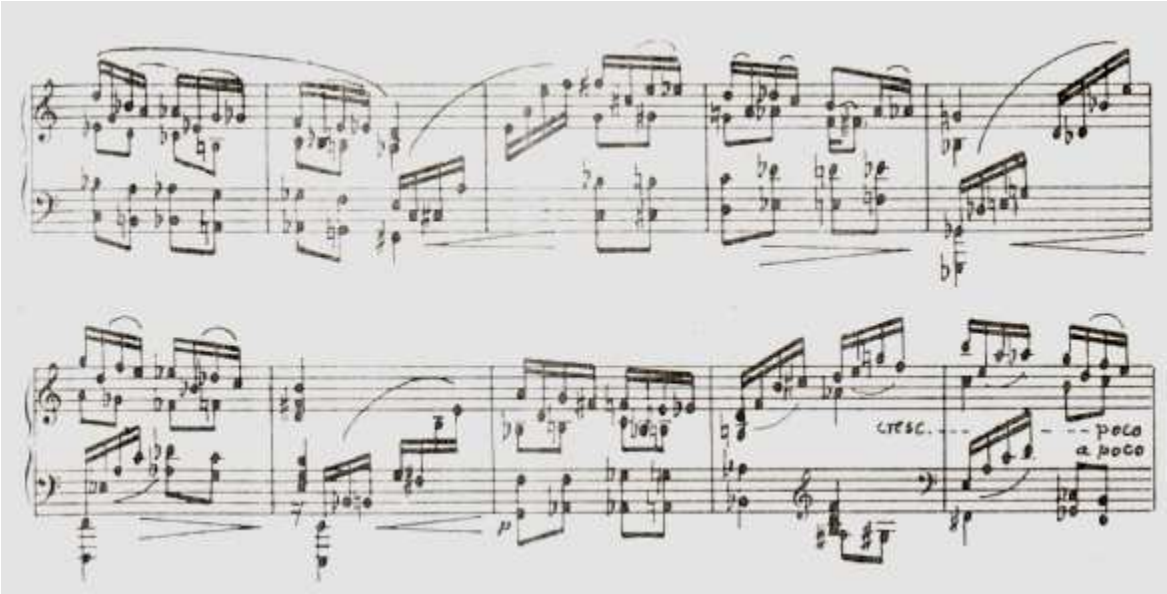
O Desenvolvimento pode ser dividido em quatro subseções, D1 (compassos 114 – 122), D2 (compassos 123 – 145), D3 (compassos 146 – 170) e uma estrutura com ambigüidade funcional que opera tanto como Retransição como Reexposição de A (compassos 171 – 184). O Desenvolvimento, assim como o da *Sonata nº 3*, utiliza os mesmos

elementos da Exposição, apresentando-os em grandes seqüências com uma vertiginosa oscilação tonal (exemplo 21). O centro tonal parece nunca se estabelecer definitivamente, o que é mais peculiar em se tratando de um movimento em que os centros não são estabelecidos com clareza nas Estruturas expositivas. O exemplo 21 permite a visualização de uma das estruturas que serve como suporte para o processo de sequenciação.



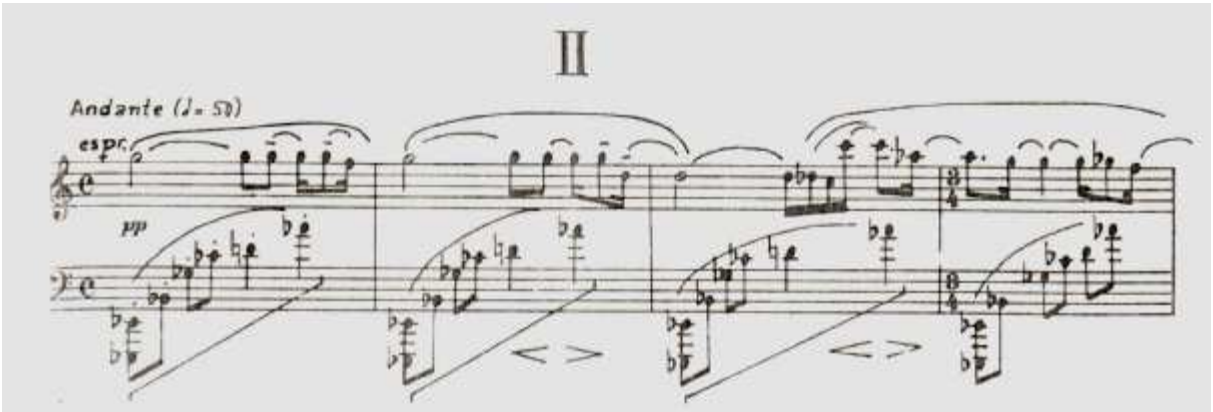
Exemplo musical 21. *Sonata nº 4*, fragmento do Desenvolvimento, compassos 45-54.

A Reexposição (compassos 185 – 207) trata somente do Tema B, que logo sofre uma nova elaboração em forma de transição para o Desenvolvimento terminal. Também ambíguo, por comportar tanto o trabalho com a Estrutura expositiva A1 como A2, em uma outra interpretação, poderia ser considerado uma parte da Reexposição que, na ordem observada, seria inversa (B – A2 – A1). Este Desenvolvimento Terminal se estende dos compassos 208 até 231, onde se inicia a Coda (exemplo 22, compassos 232 – 240). A Coda reitera o gesto de abertura com a mesma textura em uníssono conduzindo por aproximação de graus conjuntos a um acorde de Mi com quarta justa.



Exemplo musical 22. *Sonata nº 4*, fragmento do Desenvolvimento terminal compassos 215-224.

O segundo movimento emoldura uma paráfrase da canção *Terezinha de Jesus* como parte central de uma forma ternária com Introdução. Pode-se dividi-lo em: Introdução (compassos 1-14, exemplo 23), Seção A (compassos 15 – 23), Seção B (compassos 24 – 36), Seção A' (compassos 37 – 45) e Coda (compassos 46 – 48). A Introdução oferece um *ostinato* em arpejos ascendentes quase que integralmente iniciando em Mi^{b}. Esta forte sugestão de centro é afirmada por uma hábil oscilação entre o Mi^{b} Mixolídio e o Mi^{b} Eólio na linha melódica que, essencialmente, progride por graus conjuntos descendentes e com um motivo impregnado de síncopes de semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Após uma insistente repetição deste centro por onze compassos, os baixos começam a mover-se preparando a chegada da Seção A. Nesta Seção, composta de duas frases de três compassos cada há um retorno ao centro Mi^{b}, com um claro delineamento dos motivos de acompanhamento de cada frase.

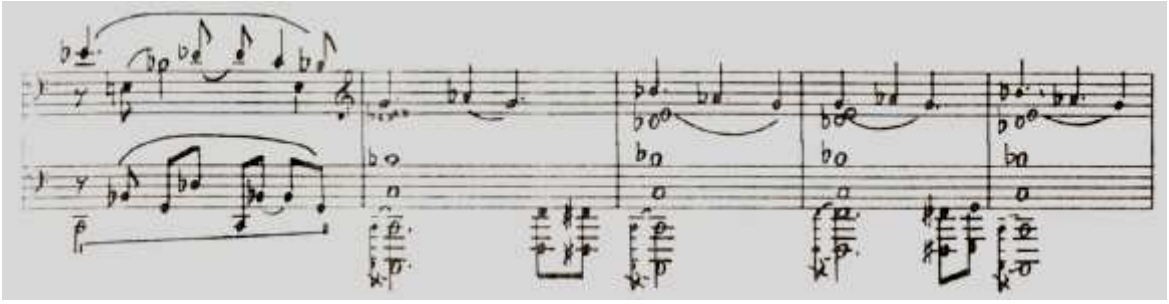


Exemplo musical 23. *Sonata nº 4*, compassos iniciais (1-4).

Essencialmente, a textura é de melodia e acompanhamento (homofônica), o que se torna o principal elemento de contraste entre as Seções A e B. Na Seção B surge pela primeira vez a paráfrase de um trecho da melodia folclórica *Terezinha de Jesus*. Esta paráfrase é estruturada de forma que a associação seja claramente audível, porém, não do início da canção, e sim, de um fragmento intermediário dela.

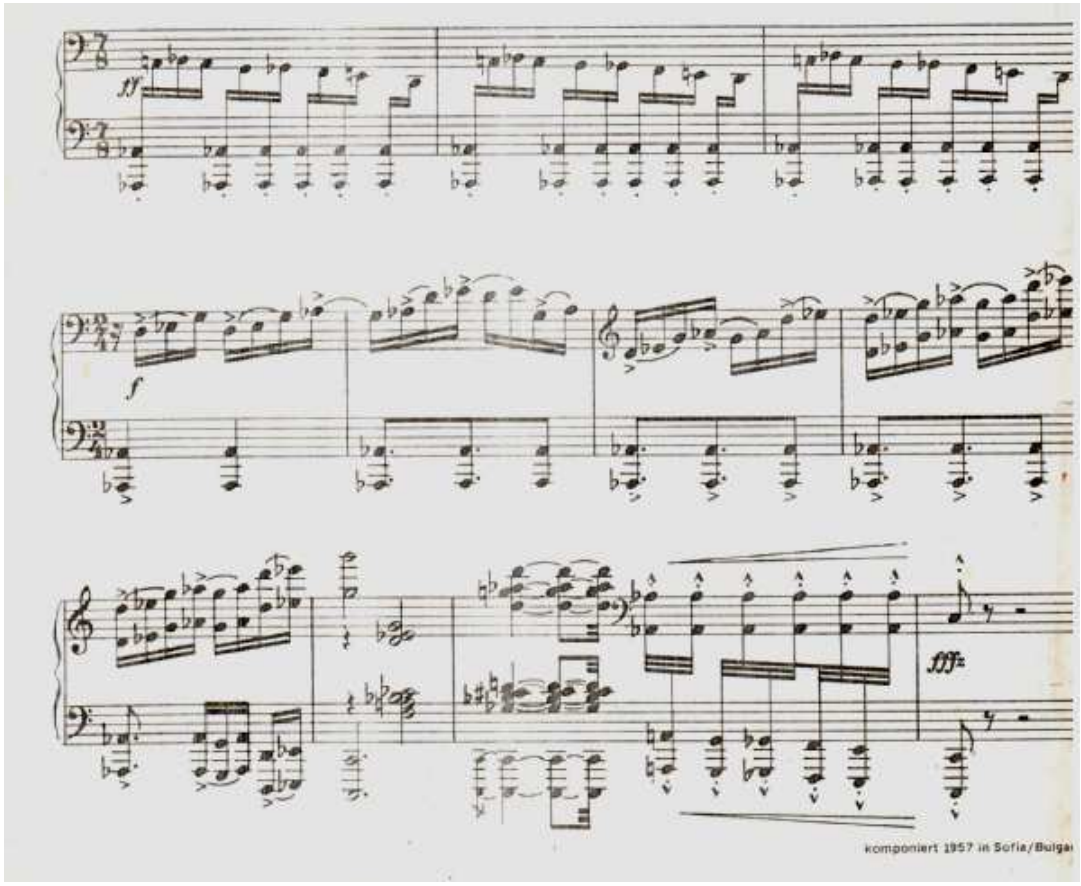
Mesmo não sendo uma textura especificamente polifônica, os dobramentos e a harmonização geram um adensamento no nível da linha melódica. O centro tonal é bastante claro em Sol menor. Uma breve repetição literal da Seção A conduz a pequena Coda que calmamente, sem introduzir nenhuma nova idéia, conclui o movimento com um uníssono de Mi^{b}, reiterando o centro básico. Vale a pena notar mais uma vez a predileção de Santoro, no movimento mais tonalmente estruturado da Sonata, pelos contrastes oferecidos pelas modulações por Terça, neste caso a Terça ascendente (Seção A em Mi^{b}/Mi e Seção B em Sol).

O Terceiro e último movimento inicia com um ritmo enérgico em uníssono no grave que rapidamente se adensa em acordes. Estes acordes progressivamente apresentam a coleção diatônica das teclas brancas, o que gera um contraste com o cromático dos primeiros compassos. Ao tornarem-se segundo plano no compasso 28, sobrepõem-se a uma frase nitidamente construída sobre o contorno melódico de Terezinha de Jesus. Esse trecho que vai dos compassos 1 ao 25 pode ser compreendido como a Introdução à uma simples forma A, B, A'. É característica de Santoro nas duas Sonatas de três movimentos da década de 50 utilizar uma forma bastante simples nos movimentos finais. A forma pode ser interpretada então como: Introdução (compassos 1– 25), Seção A (compassos 26 – 62), Seção B (compassos 63 – 102), Seção A1 (compassos 103 – 156) e Coda (compassos 157 – 173). A Seção A essencialmente oferece repetições do fragmento de Terezinha de Jesus (sempre no registro grave com *ostinatos* sobrepostos) sob diversas formas de ritmo e articulação. Destacadamente, nos compassos 28 – 53, observa-se a articulação em *Legato* em oposição a *Stacatto*. A Seção intermediária (B) também apresenta similaridades com a da *Terceira Sonata*, entretanto, aqui, Santoro utiliza mais recursos técnicos obtendo maior diversidade. A célula rítmica colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia, por exemplo, sofre permutação transformando-se frequentemente em colcheia pontuada-colcheia-colcheia pontuada (exemplo 24).



Exemplo musical 24. *Sonata nº 4*, Seção B do movimento final, compassos 80-84.

Do compasso 60 até o compasso 80 o contorno melódico faz alusão à melodia Terezinha de Jesus, porém com os papéis invertidos em relação à Seção A (melodia com o motivo e baixo com acompanhamento). Uma nova repetição do contraste *Legato*/*Stacatto* com o fragmento melódico da canção determina o paralelismo da Seção A' com A. Pequenas *Cadenzas* com arpejos ascendentes de bravura intermedeiam as repetições destes fragmentos, antecipando o clima da Coda que, assim como na *Terceira Sonata*, reitera o motivo de abertura e conclui com acordes descendentes na coleção diatônica das teclas brancas até o Dó grave em uníssono (exemplo 25).



Exemplo musical 25. *Sonata nº 4*, compassos finais (162-172).

Os arrojados recursos harmônicos de politonalidade/polimodalidade presentes nesta Sonata, em particular no primeiro movimento, além da utilização de acordes de construção não triádica, certamente apontam para uma metamorfose no estilo de Santoro. Esse tipo de linguagem parece por demais subjetivo em sua essência para a estética do Realismo Socialista. Não obstante, Santoro atinge com esta Sonata um alto grau de refinamento da sua linguagem nacionalista construindo uma obra que, ao mesmo tempo, contempla o conteúdo positivo esperado, uma forte carga dramática e expressiva, a apropriação do elemento popular e um idioma inovador, reconstruindo o nacionalismo a sua maneira. As tabelas 05, 06 e 07 esquematizam as formas dos movimentos desta Sonata.

Compreendidas como um recorte da fase nacionalista profundamente influenciada pelas convicções ideológicas do compositor, as três obras analisadas permitem uma construtiva discussão através de uma abordagem hermenêutica de seus significados implícitos e como eles foram se estabelecendo e se construindo ao longo deste itinerário percorrido. Essa discussão se dará na seção Janelas abertas, onde os recursos estilísticos e suas reiterações ao longo de cada obra e no conjunto servirão de ponto de partida para se estabelecer um léxico de significados possíveis, articulados através do conceito de *Intonazia*. Trata-se de obras que se motivam por fatores externos definidos *a priori*, como a necessidade de positividade do conteúdo, a obrigatoriedade de compreensibilidade e o emprego de material de origem popular, esta última, condição implicadora de uma estética nacionalista.

A aderência aos processos de elaboração tradicionais como modulações, seqüências, articulação clara de frases, priorizando a utilização de estruturas fraseológicas típicas da música tonal como períodos e sentenças conferem as obras uma comunicabilidade não tornando-as herméticas, demasiadamente subjetivas e excessivamente inovadoras. Santoro parece estar conseguindo recriar um nacionalismo a sua maneira, bastante individual e diferente se comparado a outros compositores de sua geração como Guarnieri e Guerra-Peixe. Paradoxalmente, seus avanços trilham um caminho bastante distinto do que se produzia na URSS sob a égide do Realismo Socialista, o que é compreensível, visto que não existia nenhum órgão ou entidade reguladora no Brasil que nem de perto se assemelhasse ao Partido manifestado mediante a Associação dos compositores. O único juiz de Santoro era ele próprio, o que permitiu que sua criatividade transcendesse os padrões Realistas produzindo uma nova linguagem que apenas no discurso era representativa do Realismo Socialista. Por muito menos, compositores como Shostakovitch, Kabalevsky e Prokofieff foram fortemente acusados de Formalismo.

Tabela 05. Quadro geral do 1º movimento da *Sonata nº 4.*

EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO					REEXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO TERMINAL			CODA
Estrutura expositiva A		Transição	Estrutura expositiva B	Introdução	D1	D2	D3	Re-transição	Retransição (Estrutura ambígua)	Estrutura expositiva B	Transição	Ligação	Elaboração do motivo A2	Elaboração do motivo A1 (menção ao D1 e D2)	Ponto Culminante	
A1	A2															
1-16	17-46	47-89	90-105	106-113	114-122	123-145	146-170	171-184	171-184	185-191	192-206	206-207	208-211	212-224	225-231	232-240

Tabela 06. Quadro geral do 2º movimento da *Sonata nº 4.*

Introdução	**A**	**B**	**A**	**CODA**
1-14	15-23	24-36	37-45	46-48
		Utiliza a melodia folclórica *Terezinha de Jesus*	Exatamente iguais aos compassos 15-23, exceto pelos primeiros 3 compassos escritos uma oitava acima	

Tabela 07. Quadro geral do 3º movimento da *Sonata nº 4.*

Introdução	A	B	A’	Coda
1-25	26-62	63-102	103-156	157-173
Motivo em *Ostinato* sobre Lá, Lá^{b} e Sol	Fragmento de *Terezinha de Jesus* no baixo oposto a figura em *ostinato*	Figura de graus conjuntos descendentes sincopados em textura coral.	Variante da Seção A com característica principal a utilização do fragmento de *Terezinha de Jesus* no baixo	Repetição do motivo em *Ostinato* sobre Lá, Lá^{b} e Sol

Janelas Abertas

Nas obras eleitas para este trabalho podemos observar um grande número de possibilidades de “abertura de janelas hermenêuticas”. Para associar a seleção de janelas que pretendemos abrir, um número reduzido, mas que apresentam situações emblemáticas, é oportuno retornarmos aos fundamentos conceituais discutidos anteriormente de *Intonazia* e *Imagem Musical*.

A primeira categoria de *Intonazias* propõe associações perceptíveis instantâneas e diretas associadas ao fenômeno representado, como contornos melódicos e repetições rítmicas. Na segunda categoria ressalta-se a associação com outras artes como princípios programáticos, epígrafes, *mottos*, etc. São associações indiretas com o fenômeno representando um grau maior de abstração em relação ao representado. A terceira e última categoria atinge um nível ainda maior de abstração e potencial metafórico, pois trata de associações mais distantes e indiretas ao fenômeno. Canções folclóricas e ambientações tonais e ou modais, além de recursos estilísticos que remetem a outras eras ou lugares ou, ainda,

capazes de estimular recordações de eventos ou momentos históricos de relevância para uma determinada sociedade.

Ao discutir a *Intonazia* nas Sonatas da Fase nacionalista de Santoro não se pode esquecer que este conceito se originou no seio da corrente de musicólogos soviéticos que acreditava que a semântica da linguagem musical é, em essência, associativa e simbólica e não ilustrativa. Para eles, o conteúdo musical deveria representar a idéia de uma imagem e não a imagem em si, assimilando as limitações e possibilidades da linguagem e excluindo as tendências concretistas, tratando-se essencialmente de metáforas musicais.

Para a abertura das janelas foram eleitas seis características que se apresentam de forma constante nas obras de Santoro deste período. A reiteração destas características viabiliza a possibilidade de interpretação e significação de acordo com Kramer através da repetição, o que lhes atribuí um significado especial digno de ser interpretado.

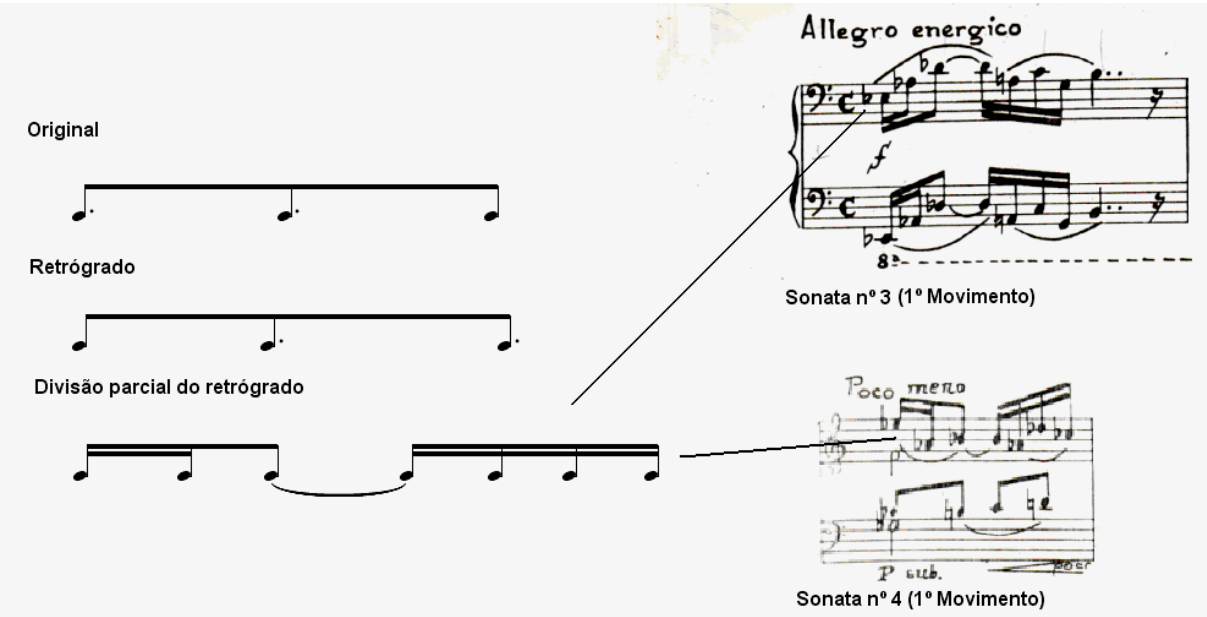
São as seguintes características as selecionadas para a discussão:

1) A repetição do motivo rítmico de Semicolcheia-Colcheia-Semicolcheia e suas variantes.
2) A utilização do gênero *Tocatta* como movimento final das Sonatas.
3) A utilização recorrente nas três obras da textura de sobreposição de planos.
4) A utilização do afirmativo da tonalidade (referência tonal) em Dó nas três obras, independentemente do centro tonal elegido como inicial.
5) A utilização dos Modos de forma análoga à utilizada na música folclórica brasileira.
6) A enunciação do tema principal em textura homofônica reforçada pelo uníssono.

A repetição do motivo rítmico de Semicolcheia-Colcheia-Semicolcheia e suas variantes.

Impregnando a *Paulistana nº 7* de uma forma notável, este ritmo e suas variantes mais próximas (como por aumento na razão 2 ou ampliação da síncope) também é utilizado extensivamente nas *Sonatas nº 3* e *nº 4*. Uma sensível mudança pode ser percebida de acordo com o amadurecimento do estilo nacionalista de Santoro. Se na *Paulistana nº 7* esta figura é a representação do nacional no parâmetro rítmico, nas *Sonatas nº 3* e *nº 4* a sua presença é equilibrada com outros motivos gerando uma maior variedade rítmica. Santoro, entretanto, não abandona esta figura com o amadurecimento de seu estilo, fato demonstrado através da sua também extensiva utilização no terceiro movimento da *Sonata nº 3* e no segundo movimento da *Sonata nº 4*.

A *Imagem Musical* derivada da primeira categoria de *Intonazias* é evidente. Trata-se de uma proposta de representação nacional, ainda tateada pelo compositor quase no momento de inauguração de seu estilo. A partir de uma célula ainda pouco aproveitada, mas já presente na *Paulistana nº 7* – a colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia – Santoro obtém diversas variantes. Uma delas, a mais importante, é o material temático principal dos primeiros movimentos das *Sonatas nº 3* e *nº 4*. A retrogradação desta célula e sua parcial divisão propicia a construção do motivo rítmico exemplificado no exemplo 26.



Exemplo musical 26. Variantes da célula rítmica colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia.

Portanto, como pode ser observado no exemplo, esta figura é o motivo principal do primeiro movimento da *Sonata nº 3* e um dos principais motivos utilizados no Desenvolvimento do primeiro movimento da *Sonata nº 4*.

A variação imposta ao motivo original através do processo de retrogradação e divisão rítmica mostrado no exemplo 26 já representa uma *Intonazia* de categoria superior à simples utilização do motivo. É, sem dúvida, uma fórmula rítmica mais distante da mera apropriação de um elemento rítmico característico da música brasileira, tratando-se, portanto, de uma assimilação do compositor do folclore, transmutando-o tal como previa Mário de Andrade.

Os gráficos 1 e 2 demonstram como Santoro transita de um motivo rítmico (considerando todas as suas variantes utilizadas) para outro de acordo com a cronologia das obras analisadas. Os valores representam a porcentagem de compassos em que o motivo ou uma variante dele foi utilizado.

Gráfico 01. Utilização da figura

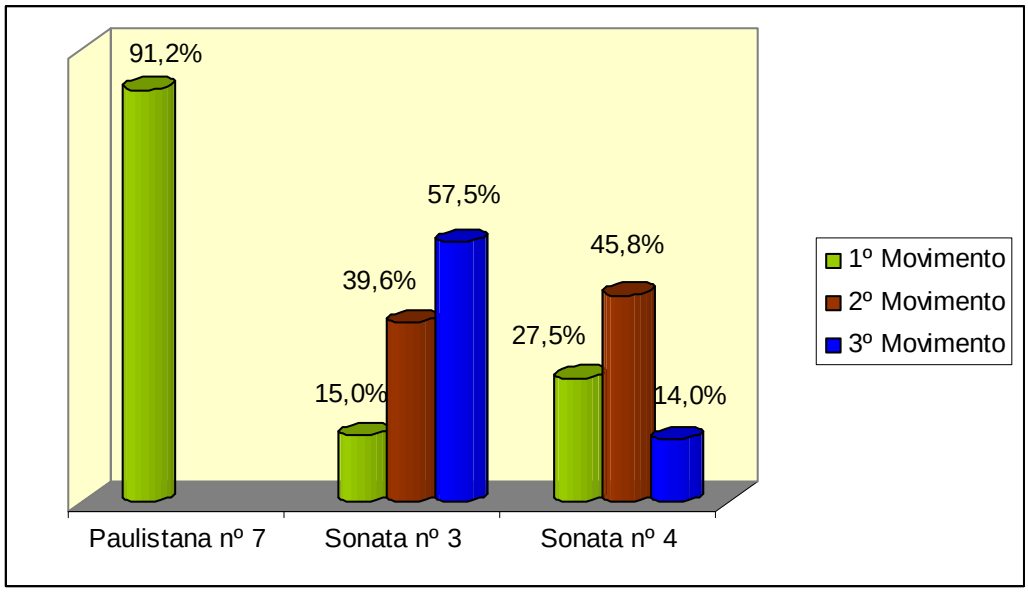
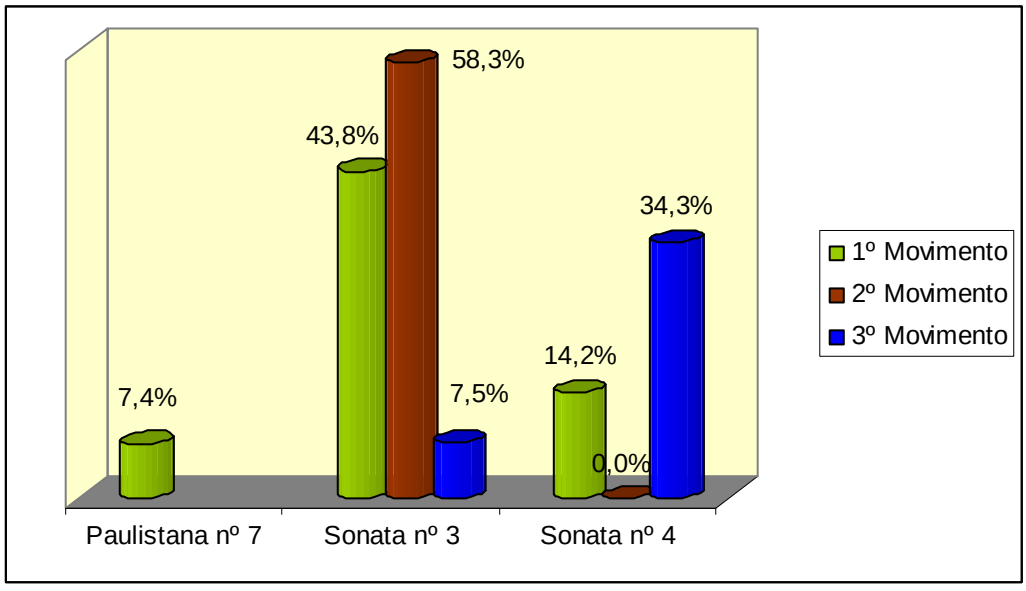


Gráfico 02. Utilização da figura



Analisando os gráficos 3, 4 e 5 podemos perceber uma tendência do compositor de utilizar uma mescla maior dos motivos a e b[68] nas *3ª e 4ª Sonatas* se comparadas a *Paulistana nº* 7.

[68] Vide gráfico para explanação dos motivos a e b.

Gráfico 03. Paulistana nº 7. Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).

Gráfico 04. Sonata nº 3. Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).

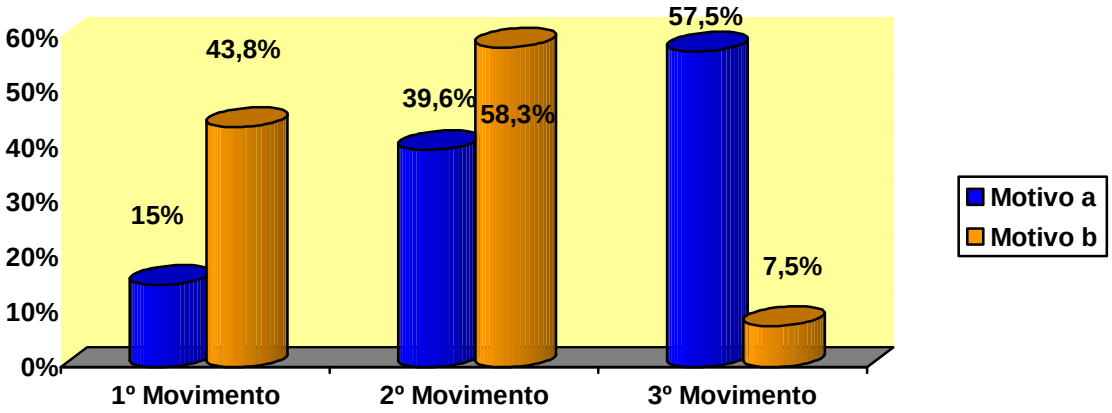
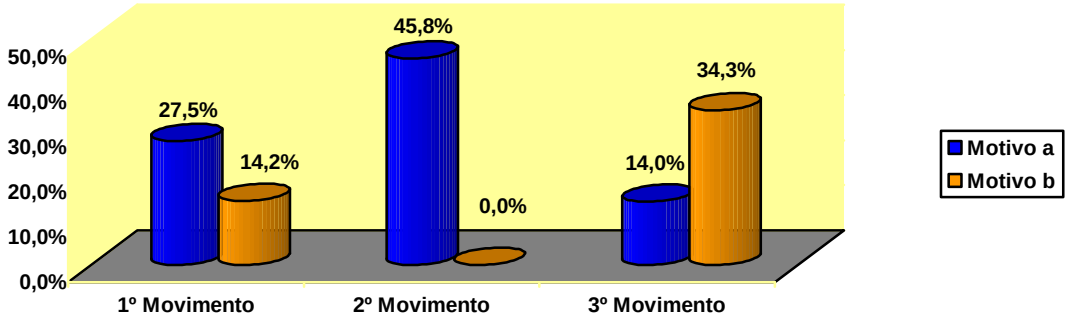


Gráfico 05. Sonata nº 4. Utilização dos motivos a ( ) e b ( ).



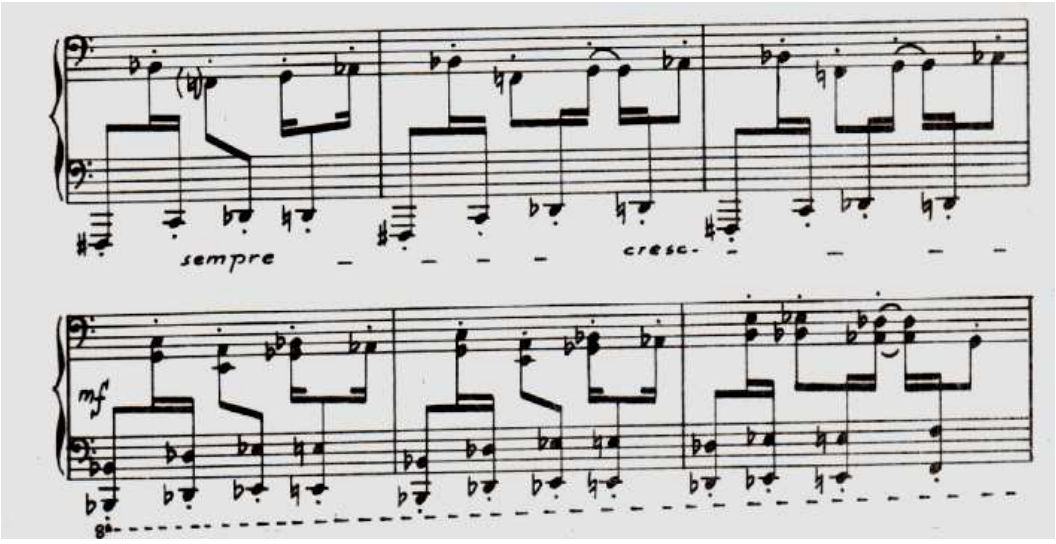
Excetuando os extremos (3º movimento da *Sonata nº 3* e 2º movimento da *Sonata nº 4*), os gráficos demonstram nitidamente esta tendência, indicador de um amadurecimento do estilo, aliada a uma aquisição de um vocabulário rítmico "brasileiro" mais rico e menos epigonista, sem, como diria Mario de Andrade, abusar da brasilidade.

A utilização do gênero Tocatta como movimento final das Sonatas.

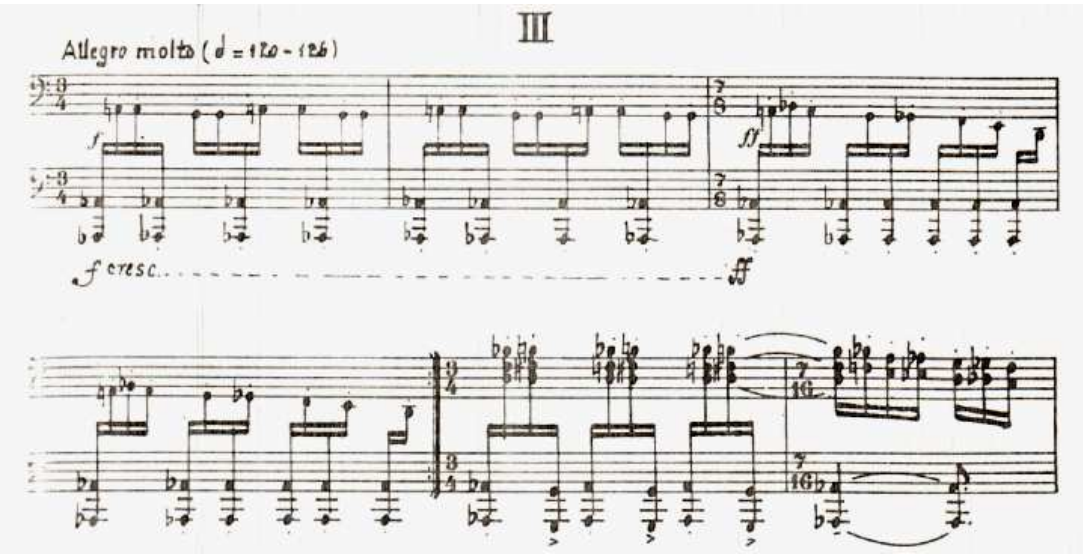
Como foi observado, nas *Sonatas para Piano nºs 3 e 4* a estruturação formal vai se tornando cada vez mais clara no decorrer dos movimentos. A semelhança de caráter, textura e organização formal entre os dois últimos movimentos dessas Sonatas nos convida a abrir mais esta "janela" e compreender o sentido de luta e de afirmação – o caráter "positivo".

Se na *Terceira Sonata* o ritmo se assemelha a batucada, na *Quarta*, o ritmo maquinal, articulado em Semicolcheias, similarmente nos remete a uma *Intonazia* que, evidentemente, aponta para a música brasileira afirmando o caráter nacionalista imposto por Santoro através da *Imagem Musical* proposta. Cristina Nascimento (1998) em sua dissertação sobre a *Sonata nº 3* de Santoro apontou a utilização na *Terceira Sonata* de 134 compassos de grande intensidade rítmica remetendo esta repetição à uma *Imagem Musical* dos antepassados africanos e suas danças rítmicas. Aliado a esta intensidade, a utilização da escala Pentatônica soma-se como mais uma *Intonazia* reforçando a Imagem sugerida. Gandelman (1997) também havia notado na *Quarta Sonata* a mesma característica de *Tocatta* presente na *Terceira Sonata*.

A comparação entre os primeiros compassos das duas obras revela a similaridade entre as texturas e o caráter. Ambas utilizam o mesmo registro do instrumento além de não definirem claramente a tonalidade, devido a utilização de coleções que privilegiam intervalos dissonantes e não diatônicos através de uma textura homofônica (exemplos 27 e 28).

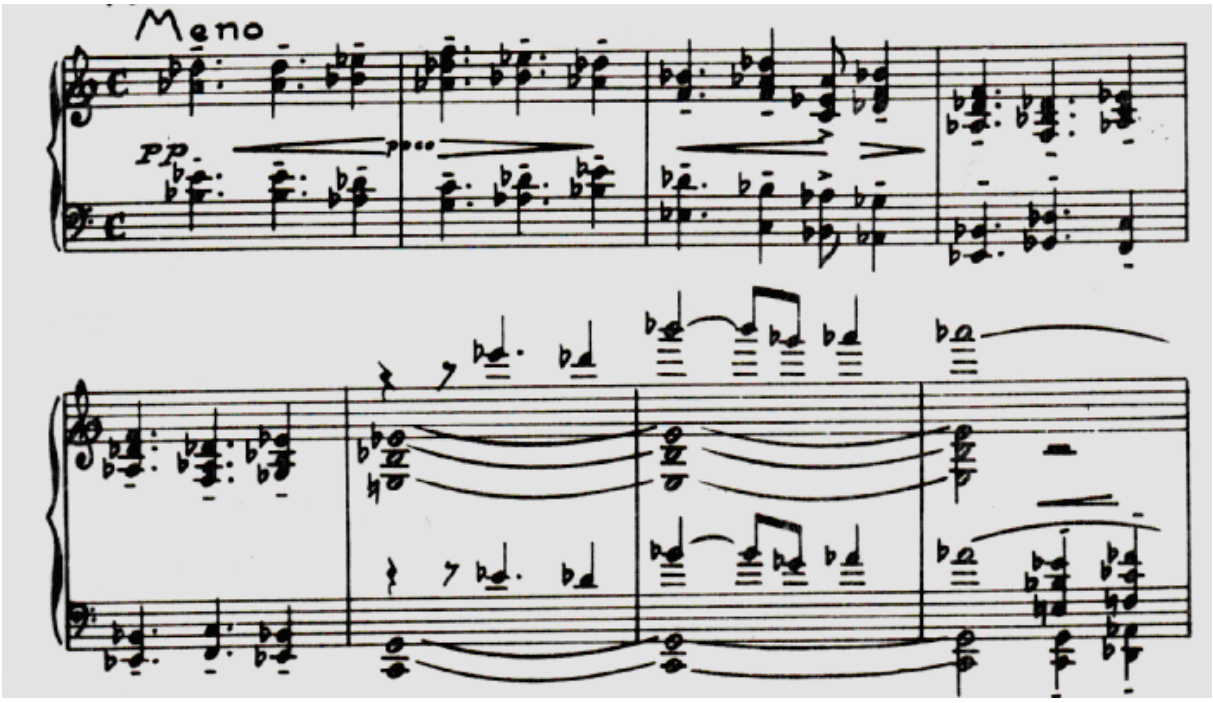


Exemplo musical 27. *Sonata nº 3,* Terceiro movimento, compassos 6-11.

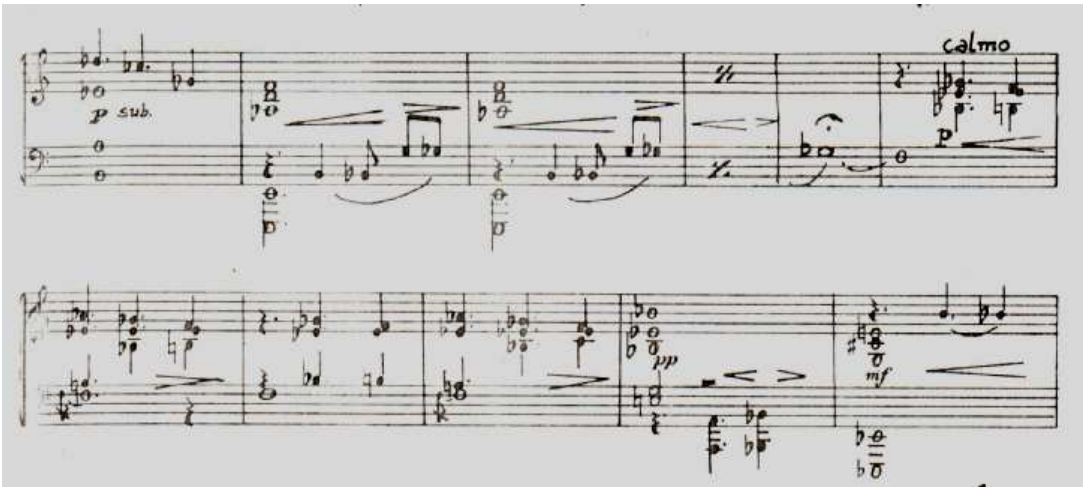


Exemplo musical 28. ***Sonata nº 4,*** **Terceiro movimento, compassos 1-6.**

Nestes dois exemplos a energia rítmica é latente e a dinâmica é sempre em direção ao *ff*, estabelecendo uma força propulsora que impregna todo o movimento. Mesmo durante as seções centrais, a força rítmica não se extingue totalmente, sendo substituída por uma sutil, mas ainda propulsora célula rítmica sincopada (exemplos 29 e 30).



Exemplo musical 29. ***Sonata nº 3,*** **Terceiro movimento, compassos 49-56.**



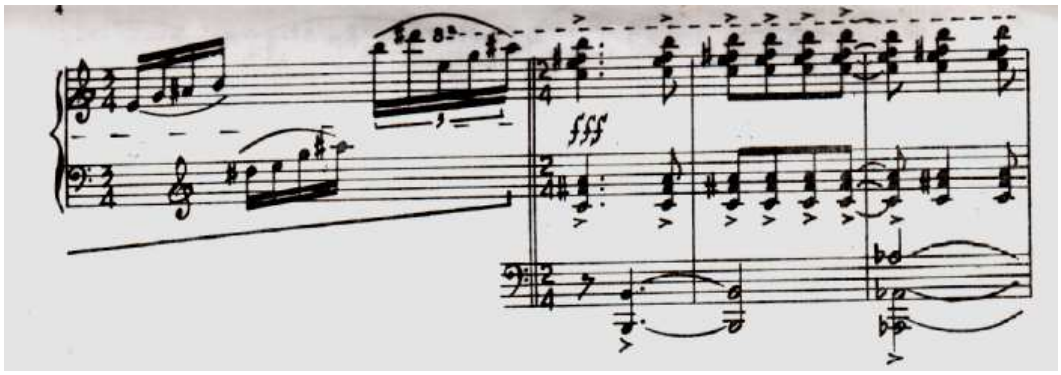
Exemplo musical 30. ***Sonata nº 4,*** **Terceiro movimento, compassos 85-95.**

A utilização deste gênero pode ser compreendida como a corporificação através da metáfora musical de uma luta, uma oposição de forças que terá como vencedor o Dó maior, centro tonal final em ambos os casos. O virtuosismo empregado reforça, através da terceira categoria de *Intonazia* (a mais abstrata), a brutalidade e emergência desta luta, condizente com o sentido de caráter positivo necessário a toda obra do Realismo Socialista.

Exemplos análogos a este não são raros na fase nacionalista de Santoro. Apesar de não contemplados neste trabalho, devido à delimitação do objeto de pesquisa, podemos citar a *Sinfonia nº 7* "Brasília" (obra que já foi objeto de pesquisa sobre este mesmo assunto por Sérgio Mendes) e a *Tocatta para Piano*.

A utilização recorrente nas três obras da textura de superposição de planos.

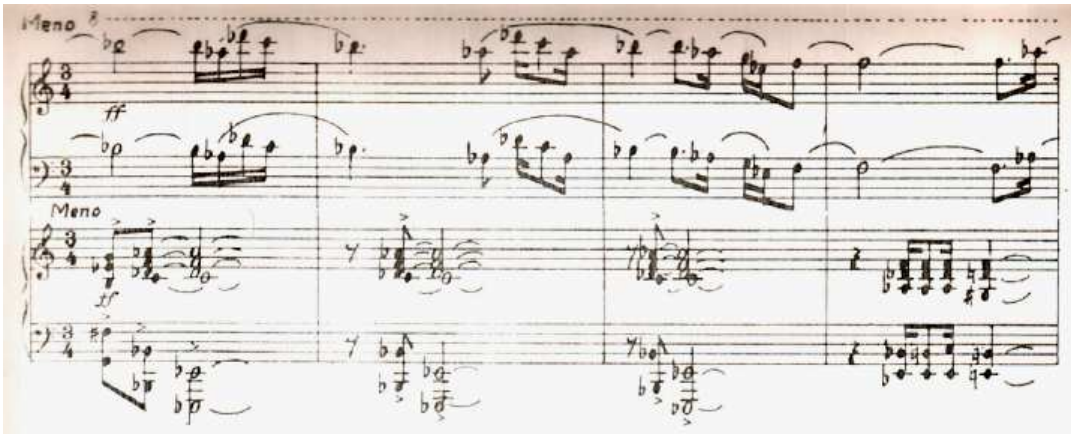
A superposição de planos sonoros (contraponto de objetos) é um recurso textural amplamente utilizado por Santoro na sua escrita pianística da fase nacionalista. Na *Terceira Sonata* a superposição de planos é a textura inicial do segundo movimento, porém um exemplo mais emblemático deste procedimento pode ser encontrado nos compassos 46-52, 70-73, 172-179 e 183-191 do primeiro movimento (exemplo 31).



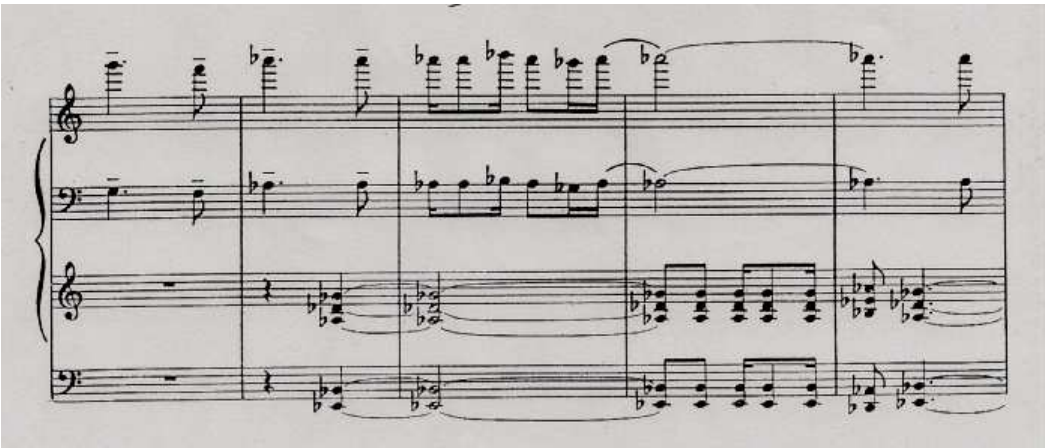
Exemplo musical 31. *Sonata nº 3*, primeiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 45-48.

Na *Quarta Sonata* e na *Paulistana nº 7* este procedimento é mais consistente e se apropria dos mesmos recursos para a sua realização (exemplos 32 e 33). Nesses dois casos podemos observar uma melhor condução dos planos descritos em um pentagrama de quatro pautas, dividindo claramente os planos em dois grupos: o melódico e o harmônico. A característica mais marcante é a utilização de uma estrutura modal como plano melódico e a sua oposição a uma estrutura de acordes quartais e ou dissonantes (exemplos 32, 33 e 34). Este procedimento ocorre invariavelmente nesta disposição nestas duas Sonatas, e pode ser associado à superposição de planos exclusivamente modais dos compassos iniciais do segundo movimento da *Terceira Sonata*.

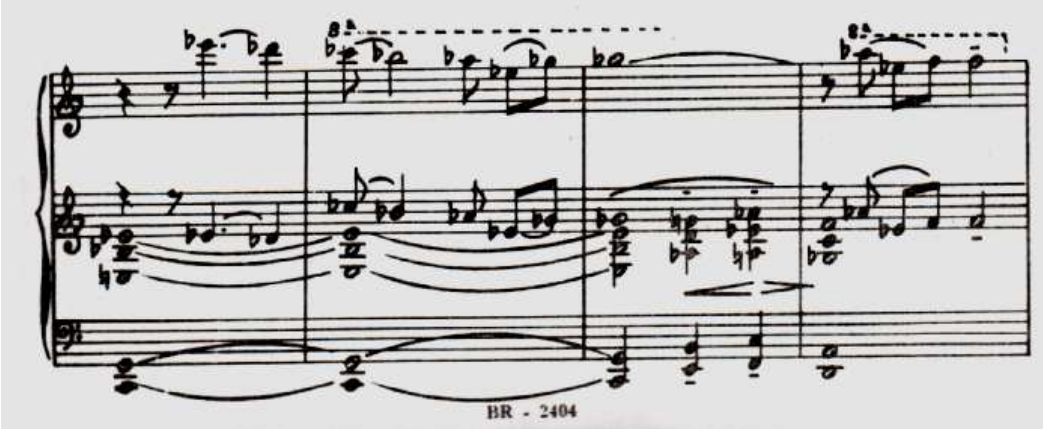
Na *Terceira Sonata* mais uma vez podemos encontrar este exato procedimento no terceiro movimento, compassos 57 - 60 (exemplo 34). Os acordes, neste caso, não são formações quartais, mas sim, formações dissonantes de acordes com sétima que contêm tanto a Terça Maior da fundamental como a Menor (exemplo 34).



Exemplo musical 32. *Sonata nº 4*, primeiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 55-58.



Exemplo musical 33. ***Paulistana nº 7*****, sobreposição de planos sonoros, compassos 42-46.**



Exemplo musical 34. ***Sonata nº 3*****, terceiro movimento, sobreposição de planos sonoros, compassos 57-60.**

Uma analogia pode se fazer presente nesta situação. Tanto para Rachmaninoff, Shostakovitch como para a música russa em geral, atribui-se à amplitude e duração da linha melódica à *Imagem Musical* do espaço geográfico russo, imenso com suas infindáveis estepes e gigantesco território. Da mesma forma, poderíamos entender estes planos que abrangem um grande registro do instrumento à imagem similar do Brasil, país igualmente dotado de grande território. Não se pode esquecer a origem de Santoro, amazonense, filho de terras e riquezas ainda não desbravadas e notável extensão territorial, símbolo do nacionalismo ufanista reinante na década de 50.

Não fosse essa metáfora musical o bastante, ainda seria relevante interpretar a superposição modo sobre tom/dissonância, que ocorre especificamente nesta ordem. Uma possibilidade seria a compreensão através de uma metáfora da divisão do Brasil, Norte/Sul. No Norte/Nordeste temos como grande ícone da cultura regional a música, quase que

essencialmente fundamentada nos modos, ao passo que o Sudeste/Sul representa a parcela mais industrializada do país, oposição que encontrava-se demasiadamente acirrada no Brasil na década de 50, visto que o país ainda vivenciava os primórdios de seu processo de industrialização. A maior parcela da população também habitava as regiões Sudeste e Sul, áreas de maior densidade demográfica até mesmo nos dias de hoje.

Metaforicamente, pode-se pensar em uma *Imagem Musical* construída pela reunião destas duas *Intonazias* (música modal e acordes dissonantes em disposição rítmica francamente brasileira) como a própria representação geográfica da nação em construção. Norte representado pelo melódico, o modal, Sul representado pelo harmônico, populoso e dissonante, símbolo dos centros urbanos fervilhantes no auge do *frenesi* de sua construção enquanto nação jovem e promissora.

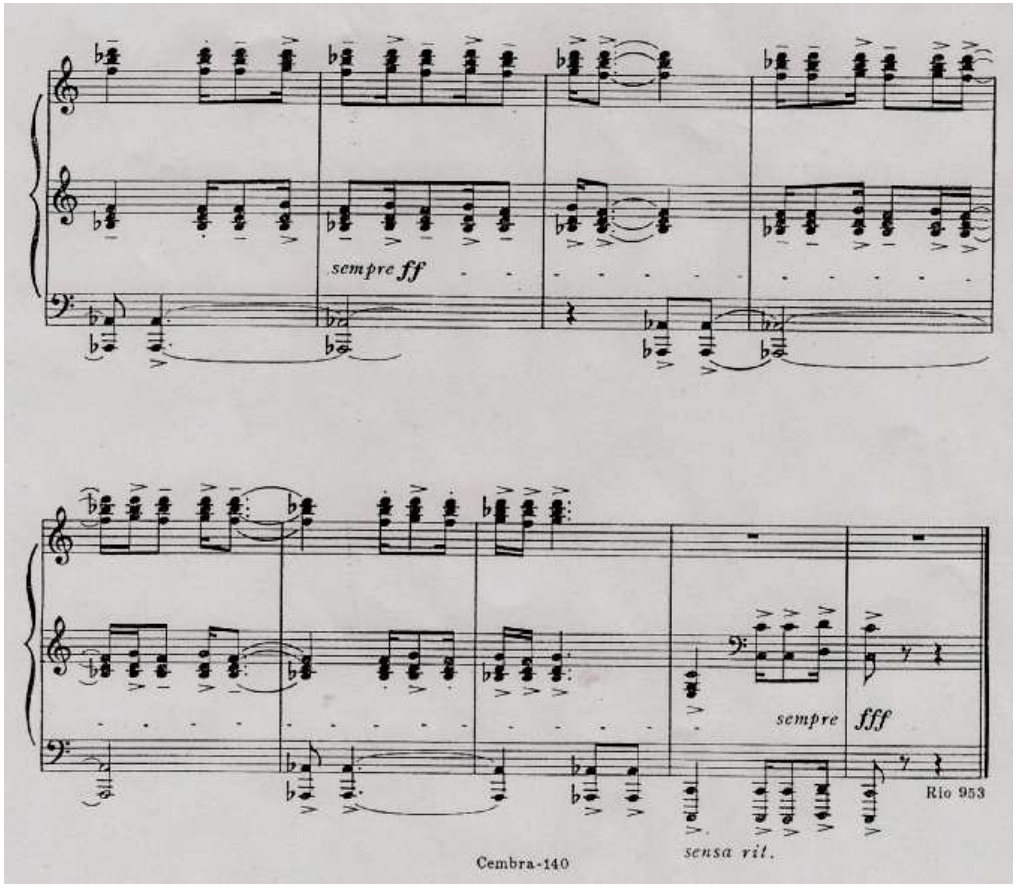
Apesar de não utilizadas neste trabalho, outras peças para piano de Santoro (e mesmo de outros compositores como Villa-Lobos) utilizam este mesmo recurso, sempre com a mesma ordem de superposição[69].

A utilização do centro tonal Dó nas três obras, independentemente do centro tonal eleito como inicial.

Duas situações distintas se apresentam: Na *Paulistana nº 7*, o centro referencial tonal é Dó. Modalismo e tonalismo são procedimentos inerentes à linguagem harmônica utilizada por Santoro, fato que pode ser observado desde o início da peça que – nas inflexões cadenciais da Exposição – já utilizam procedimentos tanto tonais como modais. Assim sendo, nada mais natural do que a terminação da peça em Dó afirmando este centro, visto que ele é o centro referencial por excelência (exemplo 35).

No segundo caso, os da *Sonata nº 3* e da *Sonata nº 4*, o centro tonal inicial não é Dó. Especificamente, a *Terceira Sonata* realiza um itinerário bastante interessante ao longo dos seus três movimentos, reproduzido em síntese no último movimento. O primeiro movimento está centrado em Mi^{b}, o segundo nitidamente em Ré^{b} (Mixolídio) e o terceiro refaz este percurso iniciando com uma coleção ambígua de sons sem definição tonal, transitando pelo Mi^{b} e Ré^{b} para, finalmente, se estabelecer e concluir em Dó a partir da sua Coda.

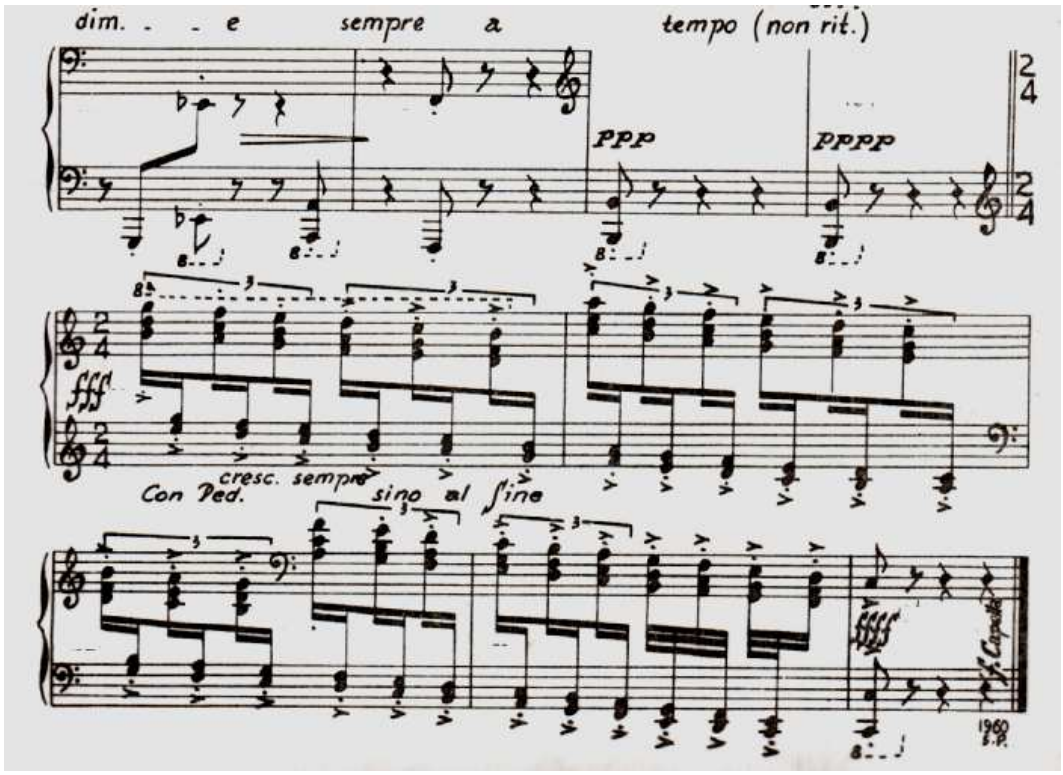
[69] *Dansas Brasileiras*, Alguns dos *Prelúdios* do primeiro caderno da edição Savart, *Frevo* e a *Tocatta*, todas obras da década de 50.



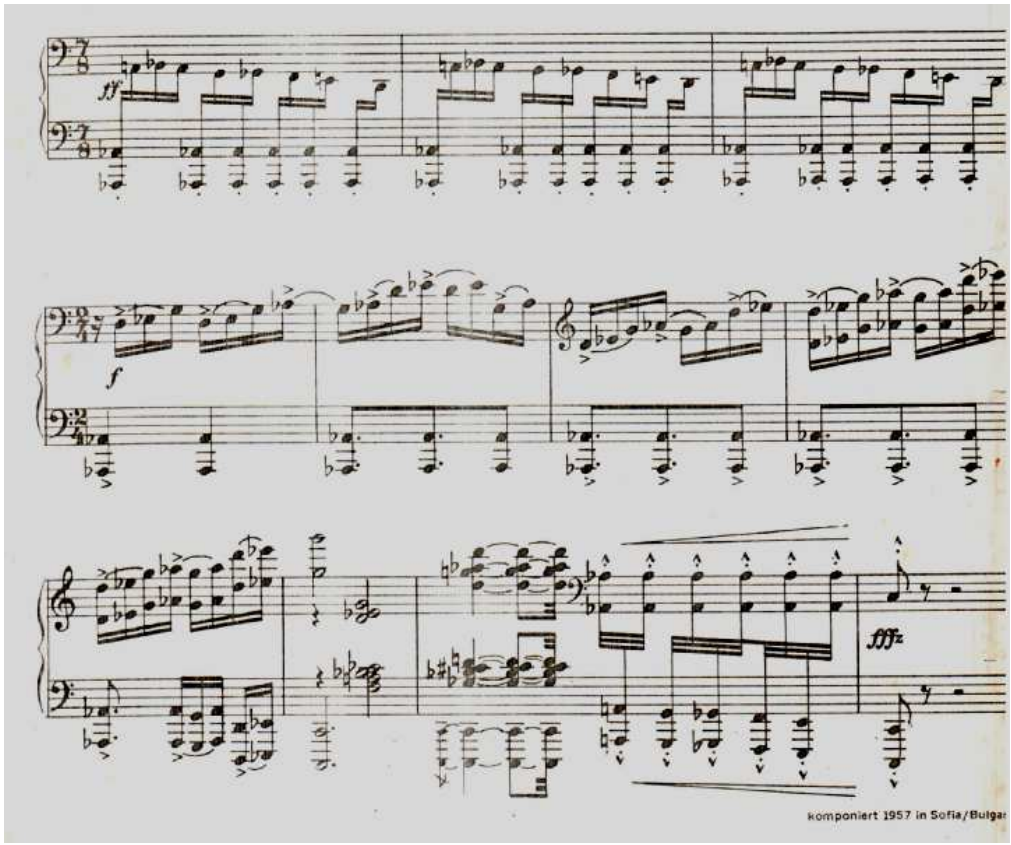
Exemplo musical 35. *Paulistana nº 7*, compassos finais (196-204) afirmando o centro tonal em Dó.

A *Quarta Sonata*, de forma menos clara, apresenta uma ambigüidade tonal logo no seu primeiro movimento, oscilando entre várias possíveis tonalidades, nunca decididamente estabelecidas, e concluindo em Mi. Seu segundo movimento, em contraste, estabelece uma alternância entre Mi^{b} e Mi, e o terceiro movimento, da mesma forma que o movimento análogo da *Sonata nº 3*, conclui em Dó.

Nesses dois movimentos observa-se uma forte tendência ao virtuosismo e a exploração da técnica do intérprete (exemplos 36 e 37). A relação entre esta escrita e os movimentos corporais realizados pelo executante gera, no ato da performance, uma imagem que corporifica a luta e afirmação proposta pelo discurso musical, mesmo em uma audição sem a presença do elemento visual. Ainda, a resolução em Dó pode sinalizar uma suposta vitória do proletário sobre as forças reacionárias, hipótese que elucida o sentido do conteúdo “positivo” nessas obras de estética Realista Socialista.



Exemplo musical 36. ***Sonata nº 3*****, compassos finais do terceiro movimento (130-134) afirmando o centro tonal Dó.**



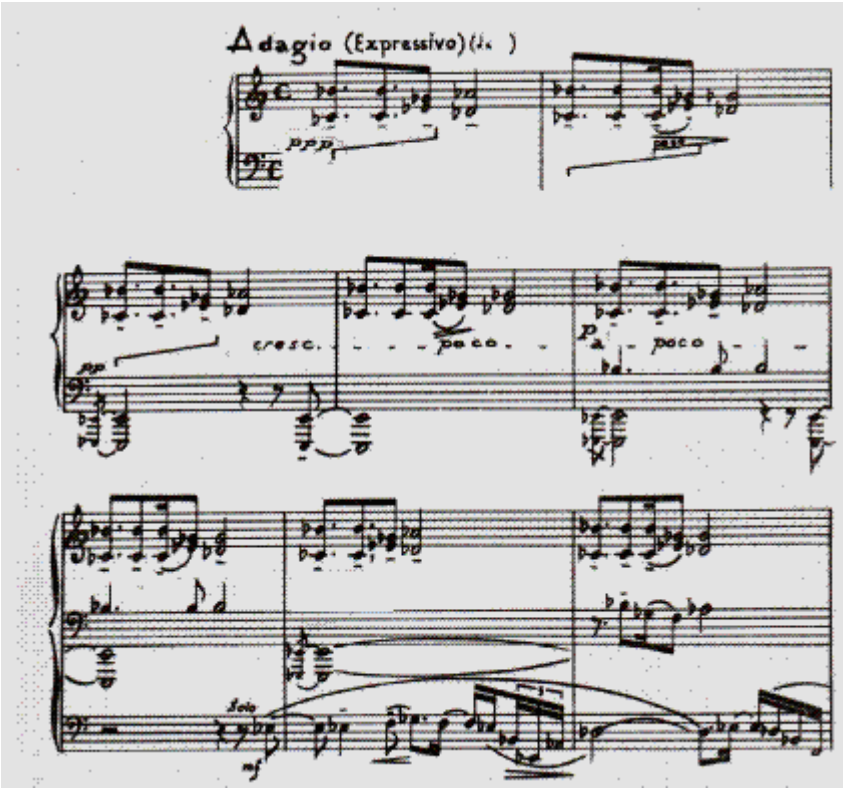
Exemplo musical 37. ***Sonata nº 4*****, compassos finais do terceiro movimento (162-172) afirmando o centro tonal Dó.**

Antes do gesto final das duas Sonatas (exemplos 36 e 37) podemos observar uma última afirmação dos temas iniciais dos terceiros movimentos. Mais uma vez, temos a síntese (que é, em suma, as propostas dos terceiros movimentos das duas obras) que, neste caso, pode-se compreender como a própria síntese da organização formal, "Sinfonista", de elaboração temática do "caos para a ordem". Uma *Imagem Musical* que pode mais uma vez reiterar todo o sentido de luta e vitória pressuposta no conteúdo "positivo".

A utilização dos Modos de forma análoga à utilizada na música folclórica brasileira.

A *Terceira Sonata* e a *Paulistana nº 7* de Santoro rejeitam a primeira categoria de *Intonazias* e suas associações imitativas fazendo uso apenas da segunda e da terceira categoria sem, contudo, apropriar-se ou sugerir nenhuma melodia folclórica. Da mesma forma, na *Quarta Sonata*, tanto a segunda como a terceira categoria se fazem presentes.

O segundo movimento da *Terceira Sonata* inicia-se da seguinte forma (exemplo 38):



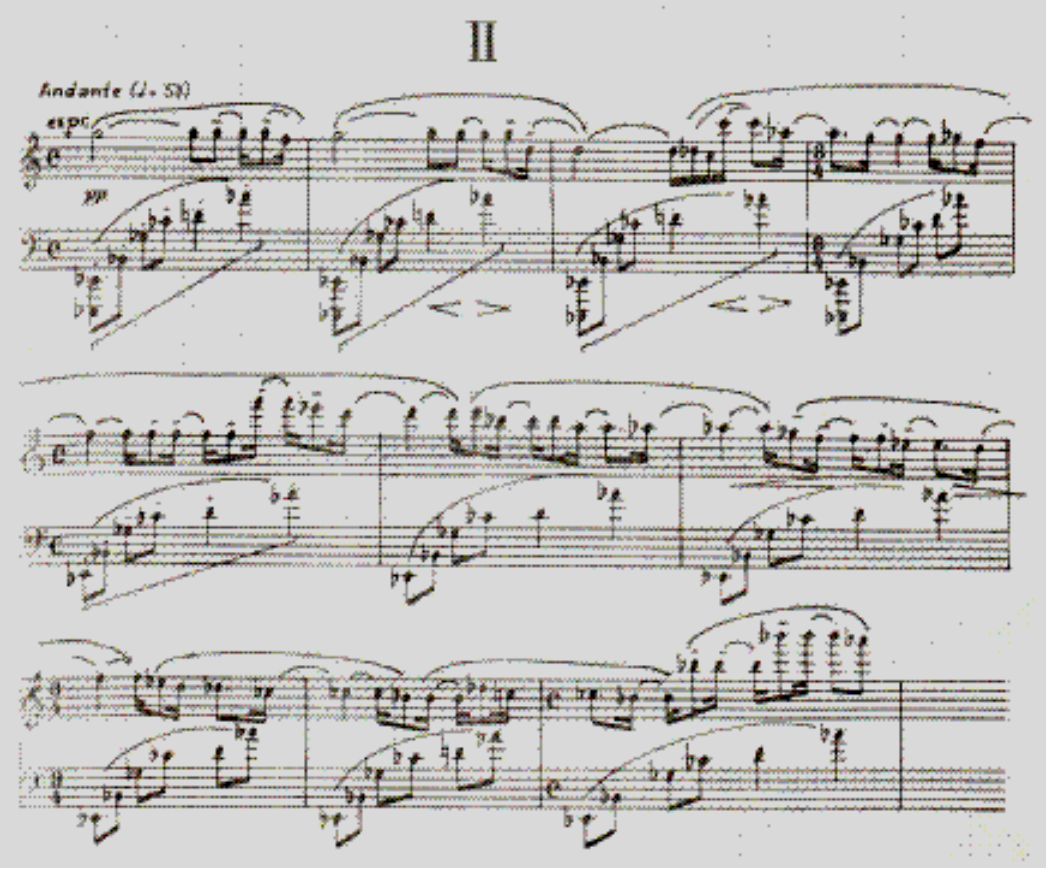
Exemplo musical 38. Compassos 1-8, segundo movimento da *Sonata nº 3 para Piano* de Santoro.

A superposição de texturas estabelece um *ostinato* que nos leva a uma pulsação (3 semicolcheias + 3 semicolcheias + 2 semicolcheias) que, após algumas repetições, dilui a sensação de síncope. É uma divisão rítmica caracteristicamente derivada da música folclórica e popular brasileira e amplamente utilizada que, neste movimento, ressoa ininterruptamente

pelos primeiros 22 compassos. O apoio alternado na quinta justa Ré^{b}/Lá^{b} e na quarta justa Ré^{b}/Sol^{b} se opõe a um pedal do baixo em Mi^{b} que, nos compassos 5 e 6, se soma a um outro pedal em Si^{b}. No compasso 6 inicia-se a linha melódica principal no registro grave que utiliza todos os sons Ré^{b}, Mi^{b}, Fá, Sol^{b}, Lá^{b}, Si^{b}. O sétimo som desta escala aparece somente na conclusão (compasso 10) estabelecendo definitivamente a sonoridade de Ré^{b} Mixolídio.

Os elementos observados neste exemplo (Modo Mixolídio, utilização de progressões harmônicas simples e definidas dentro do modo, caráter improvisatório e rítmica nitidamente característica) representam a utilização de uma *Intonazia* da segunda categoria. Esta *Intonazia* gera uma *Imagem Musical* que nos remete à música nacional, porém não de maneira mimética, através da simples imitação dos elementos folclóricos, e sim, devido a re-eleboração e assimilação (estilização) dos elementos mais característicos.

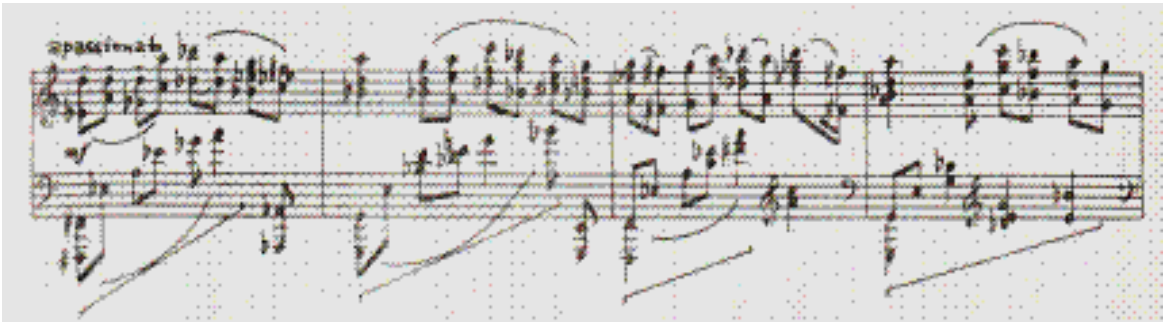
Devido a similaridade entre as duas Sonatas o segundo movimento da *Quarta Sonata* merece ser comparado neste momento (exemplo 39):



Exemplo musical 39. Compassos 1-10, segundo movimento da *Sonata nº 4 para Piano* de Santoro.

Neste exemplo, o acompanhamento se apresenta como um simples arpejo ascendente (porém quase que exclusivamente sobre o Mi^{b}). Se na *Terceira Sonata* o ambiente era francamente diatônico, neste movimento Santoro inicia com um cromatismo. Este cromatismo

será importante na paráfrase que ele fará mais adiante no *Apassionato* (compasso 24) da melodia folclórica *Terezinha de Jesus* (exemplo 40).



Exemplo musical 40. Segundo movimento da *Sonata nº 4 para Piano* de Santoro, *Terezinha de Jesus*, compassos 24-27.

Contudo, alguns elementos são similares ao segundo movimento da *Terceira Sonata*: rítmica (agora na linha melódica) sincopada estabelecendo uma pulsação assimétrica e utilização de uma melodia com características de conjunção e predominantemente diatônica.

A utilização da melodia *Terezinha de Jesus* é um caso da terceira categoria de *Intonazia*. Se os compassos iniciais deste movimento não são explicitamente associativos da música brasileira como os da *Terceira Sonata*, a utilização (mesmo que ornada por dissonâncias cromáticas) de uma das mais conhecidas canções do folclore nacional não falha em denotar esta preocupação de Santoro.

É importante ressaltar que a mera utilização de melodias de uma determinada região não necessariamente atribui a aquela obra as credenciais necessárias para que ela seja sua legítima representativa. Entretanto, podemos observar que os elementos nestas duas obras não se assemelham apenas no plano superficial, eles são fundamentais na sua construção lógica. A questão que se coloca é de quanto o compositor foi capaz de traduzir as premissas estéticas que ele mesmo se propôs a seguir em virtude de seu alinhamento ideológico. A apropriação literal do folclore, fato não muito comum em Santoro, manifesta-se de forma decisiva nesta obra. Também no terceiro movimento, como já exemplificado anteriormente, a canção *Terezinha de Jesus* é apresentada como tema, o que torna a sua utilização não um fato isolado, mas sim um fator de integração na lógica da Sonata.

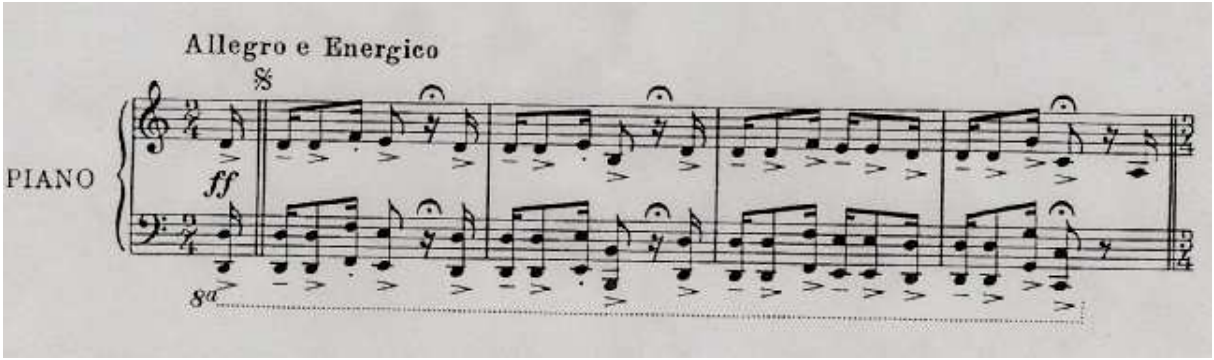
No primeiro movimento da *Quarta Sonata* uma parte do tema principal (denominado Estrutura expositiva A2 na análise) também oferece um contorno melódico tipicamente folclórico, repetição de uma mesma altura seguida de uma seqüência descendente de graus conjuntos e construída diatonicamente sobre uma escala modal. Não obstante, em sua primeira aparição no compasso 17, ela é harmonizada com uma seqüência ora ascendente, ora

descendente cromática. Este tipo de harmonização, ao contrário da textura, não é freqüente na música folclórica brasileira. Isso não invalida a *Imagem Musical* pretendida, pois o objetivo da *Intonazia* não é a da representação literal, e sim da sua sugestão.

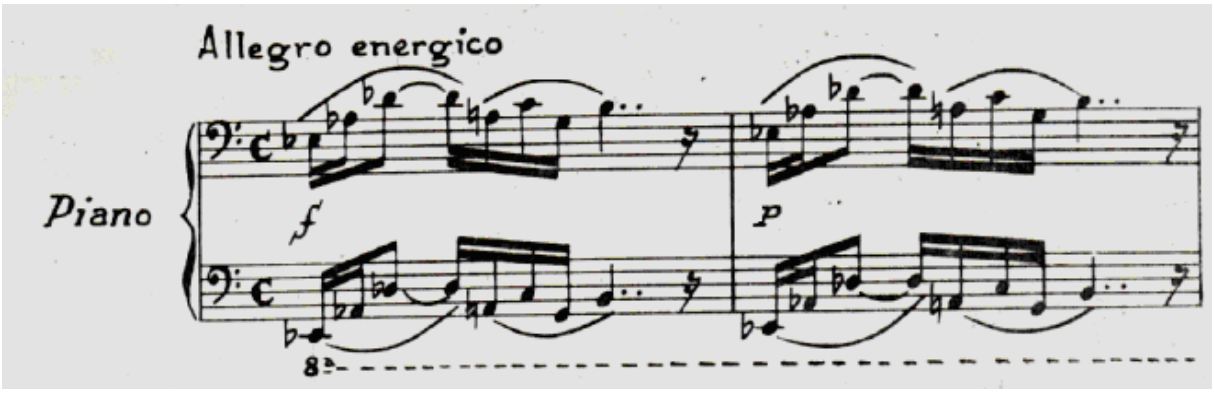
Dois movimentos foram comparados devido ao seu posicionamento análogo nas obras. Sem possibilidade de analogia sob o aspecto da função formal, a *Paulistana nº 7* é quase que integralmente construída na ambientação modal. De linguagem harmônica mais clara, esta ambientação (aliada ao ritmo constante e repetitivo de um único motivo) nos coloca diante da eminência de uma representação do brasileiro, do nacional, mesmo que ainda (no caso da *Paulistana*) de forma bastante rudimentar. A *Imagem Musical* que se cria a partir das *Intonazias* destes três exemplos é clara: Representação do Brasil, de uma suposta identidade nacional que, através dos elementos mais simples e diretos (no caso da *Paulistana* e da *Quarta Sonata*), proponham uma identificação com o ouvinte e sua nacionalidade.

A enunciação do tema principal em textura homofônica reforçada pelo uníssono.

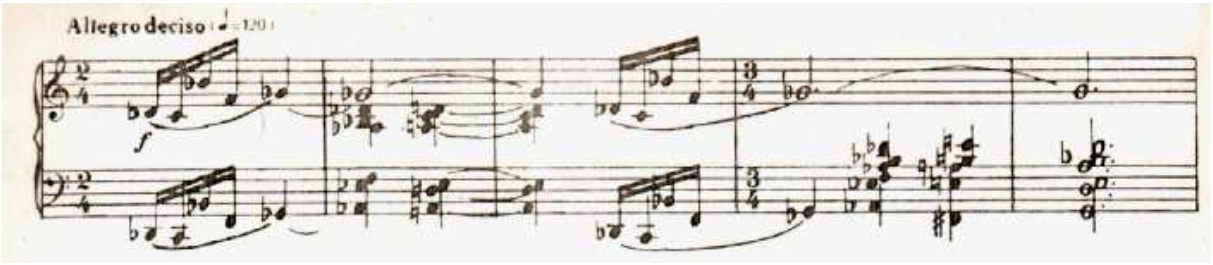
A sexta e última janela trata dos gestos iniciais das três obras. Todas iniciam com uma afirmação de um dos motivos principais em uníssono (exemplos 41, 42 e 43). Mais do que um simples recurso estilístico, esta similaridade deve ser compreendida, de acordo com Kramer, como um tropo estrutural, devido ao uso recursivo de um determinado procedimento ou recurso. Uma comparação com outras obras de estilo similar (neoclássicas/nacionalistas) de outros compositores brasileiros como Camargo Guarnieri (*Sonatas para Violino e Piano nº 3* e *nº 4, Sonatina para Piano nº 7),* César Guerra-Peixe (*Trio para Violino, Violoncelo e Piano* e *Sonata para Violino e Piano nº 2*) e, até mesmo, do próprio Santoro (*Sonata para Violino e Piano nº 4*) aponta para uma forte tendência a eleger esse recurso como o gesto inicial de obras de maior ambição.



Exemplo musical 41. *Paulistana nº 7,* compassos iniciais (1-4).



Exemplo musical 42. ***Sonata nº 3,*** **compassos iniciais (1-2).**



Exemplo musical 43. ***Sonata nº 4,*** **compassos iniciais (1-5).**

Ao relembrar algumas das citações de Santoro já transcritas anteriormente neste trabalho podemos fazer alguns recortes sugerindo uma possível interpretação deste evento: "o artista que marcha ao lado do povo" e "sentimentos coletivos da massa no repouso entre o bem estar e o trabalho". Palavras como massa e povo nos remetem à noção de coletividade, porém um tipo particular de coletividade: o proletário.

Ainda neste momento da história, a década de 50, a mulher apenas havia conseguido alguns direitos na sua saga pela igualdade. Durante a segunda guerra mundial, em virtude do grande número de baixas em combate e a ausência de força masculina trabalhadora, os países industrializados se viram obrigados a estimular as mulheres a ocuparem postos que antes seriam considerados impróprios ou inadequados para elas. Na década de 50, a grande massa trabalhadora ainda era composta majoritariamente por homens, principalmente nas fábricas e indústrias. Esta nova situação pode ser representada a partir da metáfora do trabalho com um único objetivo: o bem-estar social nos países denominados primeiro-mundo (industrializados) e a manutenção do regime e da produção (princípios marxistas) no bloco socialista.

O uníssono pode ser uma analogia, uma *Intonazia* que gera a *Imagem Musical* correspondente a este trabalho, que, no Brasil, era representado pela propaganda e estratégia nacionalista de construção da nação. É claro que os reflexos e o aprofundamento deste pensamento aconteceriam aproximadamente uma década depois, no governo de Juscelino

Kubitschek, com o mote “50 anos em 5”, culminando com a construção de Brasília, marco máximo do trabalho e incentivo ao crescimento desta “jovem nação”, futura potência mundial.

A divisão da textura em duas vozes dependentes e homorítmicas pode, neste contexto, representar a união no trabalho entre os sexos masculino e feminino, característica desta nova nação, porém, ainda com nítida predominância masculina, fato que pode ser observado pela região em que todos estes uníssonos ocorrem[70]. É a necessidade de construção de uma identidade singular do povo brasileiro, fundamento do nacionalismo moderno e a voz das massas em marcha pela construção nacional.

A década de 60 trará mudanças drásticas na organização política do Brasil, principalmente depois do golpe de 64. Essas mudanças coincidem com o retorno do compositor a sua linguagem original, de caráter predominantemente atonal. O amadurecimento observado no seu estilo ao longo da década de 50 lançou novos desafios à Santoro, desafios que ele, devido a sua aderência incondicional (pelo menos no discurso) às premissas Realistas Socialistas, havia postergado até o final da década de 50. Um desses desafios era também uma preocupação de outros contemporâneos, a questão central dos antigos participantes do *Música-Nova*: como conciliar as novas técnicas composicionais e o experimentalismo com a necessidade de produzir música nacional, como produzir uma linguagem e desenvolver técnicas que contemplassem simultaneamente o popular, o contemporâneo sem perder a comunicabilidade e evitando se tornar demasiadamente conservador.

A partir dos anos 60 pode-se observar um declínio do discurso nacionalista na música européia, transformando a América Latina em uma espécie de derradeiro reduto desta estética. Santoro como Guerra Peixe e Guarnieri já se encontravam na casa dos 50 anos de vida e assistiam à ascensão de uma nova geração de compositores brasileiros, culturalmente muito distantes de toda a experiência e carga que o nacionalismo europeu pré-guerra e o Andradismo no Brasil haviam oferecido. Talvez a experiência da *Quarta Sonata para Piano* assim como das obras contemporâneas do compositor e suas conquistas possam ter levado Santoro a uma reflexão sobre suas convicções políticas e estéticas, reflexão esta que pode ser resumida em um momento de mudança e de busca de novas experiências e rumos.

[70] Nas três obras abordadas a nota mais aguda destes gestos de abertura, o Si^{b} 3, ocorre na *Sonata nº 3* logo no primeiro compasso.

CONCLUSÕES

No Realismo Socialista os artistas eram obrigados a ver o presente a partir de uma ótica otimista, o “progresso revolucionário”. Nesta ótica, o futuro é idealizado transformando as mazelas do presente em meros obstáculos a serem seguramente vencidos pela marcha socialista através da interpretação compulsoriamente “positiva” da dialética marxista. Esta dialética previa o triunfo do socialismo conduzindo (sob a liderança soviética é claro) a humanidade a um novo patamar econômico, político, científico e social.

O Realismo, em sua origem, aplica-se a literatura e as artes visuais. No caso da música as *Intonazias* e a *Imagem Musical* são os dois conceitos que correlacionam a música ao mundo dos fenômenos objetivos, o mundo material. Na Renascença, a música tinha como função a ornamentação do texto, não havendo ainda se emancipado, fato que ocorre apenas após o Iluminismo, pois os teóricos da época denominavam a conveniente adequação de um texto à música *dare spirito vivo alle parole*. A *Imagem Musical* – resultante do complexo de *Intonazias* adequa um determinado fenômeno musical a um significado, seja por associação cultural ou por aculturação resultante da repetição acondicionada desta associação. Para que esta situação seja viável, é indispensável à compreensão mútua entre o artista e o seu público, fundamentalmente, através de um léxico comum, onde os significados já estejam presentes ou, ao menos, sejam construídos ao longo do tempo. O principio fundamental do Realismo Socialista se manifesta, então, pela tentativa de se expressar os sentimentos, os afetos e os ideais das massas em uma linguagem compreensível.

A doutrina Zhdanov aplicada às artes resultou em uma rude simplificação operacionalizada na atribuição de valor às obras de acordo com o seu grau de realismo. A incorporação do realismo à perspectiva socialista, como resultado deste processo, obrigou-a assumir um papel ideológico e partidarista, acarretando em uma superação do realismo crítico pelo Realismo Socialista.

O fim do Zhdanovismo, simultaneamente ao fim do Stalinismo, permite ao Realismo Socialista um recuo no que foi a radical experiência de se levar os seus fundamentos (adequação ao suposto gosto proletário, mensagem positiva, mensagem política, concepção da arte como super-estrutura) as últimas conseqüências. Entretanto, não se destrói toda a

construção de um período tão enérgico, truculento e vigoroso como este de uma hora para outra. Muitos artistas ainda encontravam-se em uma difícil relação com a antiga estética, e a simples supressão desta levaria tempo para ser assimilada, independente de suas conseqüências benéficas ou maléficas. De qualquer forma, o fim do período coincide com o fim da fase nacionalista de Santoro.

A terceira categoria de *Intonazias* como definido por Brown é uma perfeita síntese do problema enfrentado por Santoro em sua fase nacionalista, pois ela era considerada pela metodologia filosófica soviética a antítese dialética das outras duas categorias. Ao preservar as ligações com a primeira e a segunda categoria, essencialmente programáticas, transcendia-as, transmutando as qualidades afetivas das primeiras em uma forma mais elevada e universalizada. Porém, para Santoro, isso parece ter se tornado um problema, pois como ele mesmo percebeu, sua linguagem havia transcendido a própria estética que a havia motivado, devido aos arrojados recursos empregados em seu período mais maduro desta fase.

Se por um lado, o epigonismo se concretizava como ameaça, devido à utilização padronizada de efeitos demasiadamente simplistas de reprodução de contornos melódicos e figuras rítmicas estereotipadas como no caso da *Paulistana nº 7*, por outro, a excessiva abstração e elaboração destes mesmos elementos poderia afastar a sua linguagem de uma das mais relevantes e fundamentais premissas da estética que ele se propôs a seguir: o diálogo inteligível com o povo. Este paradoxo é de suma importância para a compreensão da conclusão que se obteve a partir dos resultados obtidos nas análises e na interpretação pela aplicação de um método hermenêutico das três obras. O estilo de Santoro, devido a sua competência e técnica como compositor, evoluiu de tal modo que, já na *Terceira Sonata (1955)*, apesar de ainda visceralmente nacionalista, os elementos relacionados à cultura popular não se fazem tão claros. Santoro talvez tenha percebido isso, e esta percepção possivelmente o tenha levado a utilizar o recurso da apropriação literal ou semi-literal do cancioneiro popular na *Quarta Sonata*, recurso este raro em sua produção.

Todavia, questões gerais como a permanente preocupação com o chamado “conteúdo positivo” são transversais a toda a sua produção nacionalista, exemplificadas em síntese na *Paulistana* e nas duas *Sonatas*. Este conteúdo pode ser deduzido através das *Imagens Musicais* interpretadas a partir das janelas hermenêuticas eleitas para abertura neste trabalho. Nas *Imagens Musicais* geradas pelos complexos de *Intonazias* percebemos uma inequívoca tendência de representação da luta, do maquinário, do desenvolvimento, do trabalho e da união, sempre a partir de uma perspectiva otimista, característica da estética realista.

A ruptura entre a sua linguagem e a idealizada e teorizada pelas premissas do congresso de 1948 que o compositor atendeu aparenta não estar totalmente compreendida pelo compositor no momento em que ela ocorre, pois, se no plano do discurso seus depoimentos apontam para uma irrestrita adesão a estas premissas – inclusive priorizando a sua ideologia em detrimento de suas convicções estéticas, no plano da realização suas intenções se sustentaram por pouco tempo. Dentre as obras analisadas, somente a *Paulistana nº 7* atenderia integralmente a estética do Realismo Socialista (o que não invalida de forma alguma as tentativas de nas outras duas obras contemplar esta mesma estética), devido a sua forma e conteúdo direto e comunicativo, sem a utilização sistemática de dissonâncias e recursos harmônicos pouco freqüentes na música folclórica. Talvez essa seja uma das razões que o amadurecimento deste estilo (que deve ser lembrado, não era o que Santoro almejava antes do congresso) o conduziu a novas experiências e percursos que caracterizam a sua produção após a década de 50, o que alguns musicólogos apontam como um retorno ao atonalismo e serialismo[71].

Em particular, a hermenêutica musical, foi a principal ferramenta para a compreensão do texto produzido pelas obras analisadas. Apesar de indispensável, a análise descritiva pouco nos diz – visto que se trata de uma abordagem atomista segundo Meyer – sobre a possibilidade de interpretação do fenômeno e da atribuição de significados. Sem os conceitos mais fundamentais para este trabalho – a *Intonazia* e a *Imagem Musical* – seria impossível a compreensão e mesmo a concepção dos significados encontrados nas obras analisadas.

Ao analisarmos os objetos dessa pesquisa através dos eventos que, pelas suas reiterações ao longo das obras, adquiriram o *status* de janelas hermenêuticas, deparamo-nos com a presença de alguns significados de capital relevância para a compreensão da obra de Santoro. Estes significados emergentes das seguintes situações: a repetição do motivo rítmico da sincopa e suas variantes, a utilização do gênero *Tocatta* como movimento final das Sonatas independentemente da forma inerente a estes movimentos, a utilização recorrente nas três obras da textura de sobreposição de planos, a utilização do afirmativo da tonalidade (referência tonal) em Dó nas três obras, independentemente do centro tonal elegido como inicial, a utilização dos modos de forma análoga à utilizada na música folclórica brasileira e a enunciação do tema principal em textura homofônica reforçada pelo uníssono, estão intimamente relacionados aos conceitos expostos e discutidos do Realismo Socialista,

[71] Ao atonalismo da primeira fase revisto, a uma nova perspective de serialismo, mais livre ainda do que o de sua juventude e também a novas experiências timbrísticas, inclusive com meios eletroacústicos como nas *Mutationen*.

expostos e discutidos através dos textos de Zhdanov e das resoluções do II congresso de Praga de 1948. Sendo assim, o progressivo abandono de um instrumental técnico e de uma estética pelo compositor no final da década de 50, fato nitidamente observado através da análise da *4ª Sonata*, corrobora para a tese de que o aprofundamento de Santoro em sua busca por uma linguagem diferenciada, porém esteticamente compatível e coerente com o Realismo Socialista, paradoxalmente, tornou-se uma das principais causas de seu abandono desta mesma estética. Isso se dá devido à impossibilidade de buscar novos caminhos "revolucionários" sem ferir as prescrições e o conservadorismo tacitamente contidos no Zhdanovismo, situação obviamente vivenciada pelos compositores soviéticos contemporâneos de Santoro. Contudo, se estes compositores soviéticos estavam sob a estrita vigilância do partido, o mesmo não ocorreu com Santoro, nem com outros compositores estrangeiros. Sua adesão a esta estética era voluntária, e não compulsória, e, portanto, por ser de capital importância para a propagação dos ideais socialistas no ocidente, mesmo excessos (talvez inadmissíveis para compositores soviéticos) eram facilmente tolerados. Neste ambiente extremamente favorável, tolerante e amistoso, Santoro, assim como outros compositores não soviéticos, não sentiu a força do estado, estando, portanto, livre tanto de críticas construtivas como políticas para traçar o rumo que bem entendesse para sua obra. A falta de policiamento e patrulhamento estético ocasionou uma curiosa situação, onde as imposições e limitações eram dadas quase que exclusivamente pelo próprio compositor, e não por qualquer partido ou outra instância da sociedade.

Que seja possível então, dado que a quantidade de possíveis janelas hermenêuticas supera em muito as possibilidades de um único trabalho de pesquisa, através de uma nova leitura analítica e de uma nova aplicação do método hermenêutico, o desvelamento e a elucidação de novos significados, provenientes das mesmas, ou quiçá, de novas janelas hermenêuticas presentes nas obras abordadas. Isto, indubitavelmente, é desejável, devido a cada vez mais reconhecida relevância de Claudio Santoro para a história da música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira,* São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guaíra Ltda, 1941.

_____. *Luta pelo Sinfonismo*. XI Sociedade Sinfônica de São Paulo In: *Música, Doce Música*. São Paulo, 1963.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*: Anti-Semitismo, Imperialismo, Totalitarismo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

BENT, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University, 1994.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1987.

BLACKING, John. *How musical is man*. Seattle: University of Washington Press, *1973.*

_____. *Expressing Human Experience through Music*. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *Music, Culture and Experience*. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *Reflections on the Effectiveness of Symbols'*. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *The Music of Politics*. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

CARLINI, Álvaro - *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938*), São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARPENTIER, Alejo. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Nova Iorque, George Braziller, 1987.

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgement*. Tradução de Siegmund Levaire. New York: Pendragon Press, 1983.

DUNSBY, Jonathan., WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Londres: Faber, 1988.

FISCHER, Ernst. *Conteúdo e Forma - a música*. Em: "A necessidade da arte". São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Londres: Yale University Press, 1972.

GANDELMAN, Salomea. 36 *Compositores Brasileiros*; Obras para Piano (1950/1988). Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2ª edição, São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

HANSLICK, Eduard. *Von Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*. Londres: Schott & Co. Ltd , 1937.

HOBSBAWM, Eric J. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. *The Age of Extremes: A History Of The World, 1914-1991*, Nova York: Pantheon Books, 1994.

HOOPES, Townsend. *The Devil and John Foster Dulles*. Boston: Little, Brown & Co., 1973.

KENT, Leonard J. *Selected Writings of ETA Hoffmann*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética*. 8ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music.* Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Post Modern Knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

_____. *Critical Musicology and the Responsibility of Response*: Selected Essays (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology) (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), 2007.

LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art.* Cambridge: Harvard University Press, 1957.

_____. *Feeling and Form*: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. London: Routledge & Kegan Paul, 1992.

LAUERHASS JÚNIOR, Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Los mitos del objetivismo y el subjetivismo*. In: METÁFORAS de la vida cotidiana. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

LEPPERT, Richard & McCLARY, Susan (eds.). *Music and Society*. The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. NewYork: Norton, 1989.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schöenberg*. 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music.* (Chicago: University of Chicago Press). 1956.

_____. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Moscou*: Um repórter brasileiro acompanha, em Moscou, o desfecho da mais fascinante reviravolta política do século XX: o dia que começou a busca por uma nova utopia. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

NEVES, José Maria, *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1984.

OLKHOVSKY, Andrey. *Music under the Soviets*. The Agony of an Art. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1955.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*: Creative aspects and practice. New York: Norton, 1961.

PLATÃO. *As Leis*. Tradução de Thomas L. Plango, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

RATNER, Louis. *Classic Music. Expression, Form and Style*. Nova Iorque: Schirmer, 1980.

RICOUER, Paul. *O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento.* In: Sacks, S. (org.). Da Metáfora. São Paulo: Educ-Pontes, 1992.

ROBIN, Régina. *Le réalisme socialiste — une esthetique impossible*. Paris: Peyot, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A Complete Dictionary of Music [Dictionnaire de musique]*, traduzido por William Waring, New York: AMS Press, 1973.

SCHLEIERMACHER, Friederich Daniel Ernest. *Hermeneutik*, org. H. Kimmerle, Heidelberg: Carl Winter, Univer-sitätsverlag; trad. de J. Duke and J. Forstmann: The Scholars Press, 1959.

SCHÖENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, Tradução de Eduardo Seicman São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur, *The World as Will and Representation*. traduzido por E. F. J. Payne. New York: Dover, 1990.

SCHURMANN, Ernest. *A Música como Linguagem*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1989.

SCHWARZ, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia*. 2ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century.* Style and Structure. New York: Schirmer, 1995.

STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'Analyse Musicale*. Paris: Minerve, 2000.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory.* Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

TOSLTOY, Liev. *"The Slavery of Our Times"*, in *Essays from Tula.* tradução: Free Age Press. London: Sheppard, 1948.

TULL, James Robert. *Boris Asafiev's Musical Form as Process;* Translation and commentary. Tese de Doutorado, Ohio State University, 1976.

WERTH, Alexander. *Musical Uproar in* Moscow. Londres: Turnstile Press, 1949.

WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas regime, 1930-1945*. Durham, Duke University Press, 2001.

VIANNA, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

VISHNEVSKAYA, Galina. *Galina: A Russian Story*. Traduzido por Guy Daniels. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Teses e Dissertações

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

HARTMANN, Ernesto. *Aplicação da Análise Schöenberg-Schenkeriana à Sonata nº 3 para Piano de Cláudio Santoro.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KUBOTA, Marly. *A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 1996.

LÍVERO, Iracele, Vera. *Santoro: Uma História em Miniaturas:* Estudo Analítico Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. 2003. Dissertação (Mestrado) UNICAMP, Campinas.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Maria Cristina do. *A Sonata nº 3 de Cláudio Santoro sob a concepção de um novo Nacionalismo*. 01/04/1998. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - MÚSICA.

WILSON, Miranda Clair. *Shostakovich's Cello Sonata:* Its Genesis Related to Socialist Realism. 2005. Tese (Doutorado em Música), University of Texas, Austin.

Artigos e Documentos

ANDRADE, Mário de. Correspondência a Camargo Guarnieiri: São Paulo, 22/08/1934, In: Cavazotti, *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: crônica de um relacionamento*. In: Anais do XII Encontro Nacional da Anppom, *Salvador, v. 1, p. 1-12*, 1999.

ARENDT, Hannah. *O Movimento Modernista* (1942). In: *Temas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968.

BARANCOSKI, Ingrid. *Sonata nº 4 (Fantasia) de Claudio Santoro: Tradição e Ecletismo*. Artigo publicado na revista eletrônica Atravez em http://www.atravez.org.br/index.htm. acessado em 23/12/2008.

BARBOSA, Lucas de Paula. *Reflexões sobre a Unidade em Música*. Revista OPUS, Volume 14 número I, Junho de 2008. Goiânia.

BROWN, Malcolm H. The *Soviet Russian Concepts of "Intonazia" and "Musical Imagery"*. The Musical Quarterly Quarterly, Vol. 60, No. 4, Outubro. Oxford University Press, pp. 557-567. 1974.

BRUHN, Siglind. A Concert of Paintings: ‘‘*Musical Ekphrasis’’ in the Twentieth Century, Music and Humanities*, University of Michigan. visitado em 7 de outubro de 2009 na página: *poeticstoday.dukejournals.org/cgi/reprint/22/3/551.pdf*.

CAVAZOTTI, André. *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: crônica de um relacionamento*. In: Anais do XII Encontro Nacional da Anppom, *Salvador, v. 1, p. 1-12*, 1999.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Memória, História e Poder*: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950). Revista Música, São Paulo, V. 2, n. 1, Maio. 1991.

_____. *O “Tropical” de Anita Malfatti e o Modernismo Brasileiro.* Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/O__Tropical__de_Anita_Malfatti_e_o_Modernismo_Brasileiro.pdf., 2005/2006, Acesso em: 23/Março/2009.

_____. “*O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*”, Fênix, Revista de História e Estudos Culturais, vol. 1, ano 1, nº 1, out/nov/dez 2004. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br, Acesso em: 23/Março/2009.

DURÃES, Josye. *Ideologias Cruzadas na Produção Musical de Cláudio Santoro*. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro, 2005.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae do Compositor*, manuscrito, Rio de Janeiro, 1971.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Tradução: Profª. Drª. Helena Jank, Hamburg, Benjamin Schiller, 1713. (cap.II, parágrafos 7 a 24). Disponível em: http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000119862, acesso em 02/Março/2010.

MENDES, Gilberto. *Música moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda*. Revista Música, São Paulo, V. 2, n. 1, Maio, 1991.

PASCOAL, Maria Lúcia. *As Estruturas de Conjuntos na Técnica de doze Sons in* Revista Eletrônica de Musicologia, UFPR. Volume VIII ISBN 1415-952X.

Caos na Música; sobre a ópera Lady Macbeth do distrito de Mintsky, PRAVDA, Moscou, 28 de Janeiro de 1936.

SANTORO, Cláudio. *Considerações em Torno da Música Contemporânea Nacional*. Música Viva, Rio de Janeiro, Abril-Maio. 1941.

_____. *O Progresso em Música.* 1950. Arquivo Cláudio Santoro.

_____. *Música e Charlatanismo*. [195?]. Arquivo Cláudio Santoro.

_____. *Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga*. Fundamentos. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 232-240, agosto, 1948.

SHAVERDYAN, A. I. (ed.), *The ways of Development of Soviet Music*: A Brief Survey, [s.e.]: Moscou, 1948.

SCHWARZ, Boris. *Soviet Music Since the Second World War*. The Musical Quarterly, Vol. 51, No. 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey. (Jan., 1965), p. 259-281.

STEPANEK, Vladimir. (coord) *La Musique Tchecoslovaques sur lê chemin du Realism Socialiste*. Praga, 1950. Boletim de informação editado pelo Bureau do Comitê Preparatório da Associação Internacional dos Musicólogos e Compositores Progressistas de Praga.

TACUCHIAN, Ricardo. *As Querelas Musicais dos Anos 50*: Ideário e Contradições. Revista Claves, V. 2, Novembro, 2006.

VETROMILLA, Clayton. *A Obra para Violão de César Guerra Peixe e as Vanguardas de 40 e 50*. Cadernos do Colóquio da UNIRIO, Rio de Janeiro. Dezembro, 2001.

ZHDANOV, Andrei. *A Tendência Ideológica da Música Soviética*. Problemas, Rio de Janeiro: n. 21, 1948.

ZOFIA, Lissa. *Les Functions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*. 1948

YOUNG, John Bell. *Intonatsiia and the Politics of Expression*: Towards an Understanding of Russian Intonation in Theory and in Practice em Piano Pedagogy Forum, Volume 10, No. 2, 1/Julho/2007. Disponível em: http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/10.2/10.2.PPF Young.html. Acesso em 3 de Fevereiro de 2010.

Palestras

BARTHA, Denis. *L'Influence de la musique Populaire sur la Musique*, 1948. Palestra.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Fundamentos de uma Estética Materialista da Música*, 1947, Palestra.

Correspondência

ANDRADE, Mário, *Correspondência a Camargo Guarnieri*: 22/08/1934.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Correspondência a Cláudio Santoro*: 10/07/1948. Arquivo Cláudio Santoro.

SANTORO, Claudio. *Correspondência a H. J. Koellreutter*: 28/1/47.

_____. *Correspondência a Vladmir Stepanek*: 28/2/1950.

_____. *Correspondência a Zora Braga*: 16/2/1950.

_____. *Correspondência a Curt Lange*: 5/08/1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

Relatos

SANTORO, Claudio. *Contando a Minha Vida,* Sem publicação, Procedente de Jeanette Alimonda.

Partituras

SANTORO, Claudio. *Paulistana nº 7 para Piano*. São Paulo: Casas Editoriais Musicais Brasileiras Reunidas CEMBRA, 1955.

_____. *Sonata nº 3 para Piano*. São Paulo: Ricordi, 1953.

_____. *Sonata nº 4 "Fantasia" para Piano*. Sófia: Tonos, 1957.

ANEXO I

A Tendência Ideológica da Música Soviética

Andrei Zhdanov

A Tendência Ideológica da Música Soviética

Andrei Zhdanov

Primeira Edição: Discurso pronunciado em nome do Comitê Central do Partido Comunista (b) da URSS, durante a discussão sobre a música soviética.

Fonte: Problemas - Revista Mensal de Cultura Política nº 21 - Outubro de 1949.

Transcrição: Fernando A. S. Araújo, Maio 2007.

Direitos de Reprodução: A cópia ou distribuição deste documento é livre e indefinidamente garantida nos termos da GNU Free Documentation License.

Disponível em: http://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm

CAMARADAS:

Antes de tudo seja-me permitido fazer algumas observações sobre o caráter da discussão que foi aqui aberta. A apreciação geral da posição no terreno da criação musical não é suficientemente boa. Alguns disseram que as coisas andavam particularmente mal no que tange à organização e chamaram a atenção para o nível pouco satisfatório da crítica e da auto-crítica e da orientação incorreta dos assuntos musicais, especialmente na União de Compositores. Outros, embora de acordo com a crítica dos métodos e da forma de organização, sublinharam a posição pouco satisfatória quanto à tendência ideológica da música soviética. Outros ainda procuraram diminuir a urgência do assunto ou passar por alto estas questões desagradáveis. Não obstante todas estas diferenças de matiz na apreciação da situação atual, o centro da discussão está em que as coisas não marcham muito bem.

Não é minha intenção introduzir dissonância ou atonalidade nesta apreciação, se bem que a «atonalidade» esteja agora em moda. . . As coisas realmente marcham mal. . . em minha opinião, pior do que foi dito aqui. Não é minha intenção negar os êxitos da música soviética. Sem dúvida, tivemos êxitos. Mas se nos detivemos a pensar nos êxitos que podíamos e devíamos ter alcançado na música soviética, se também compararmos nossos êxitos na música com nossos êxitos no terreno ideológico em geral, devemos admitir que os primeiros são bastante insignificantes. No caso da literatura, por exemplo, alguns dos grandes periódicos

atualmente se vêem em dificuldades para conseguir espaço disponível em seus próximos números, tão grande é a quantidade de material perfeitamente apropriado à publicação que se acumulou em suas páginas editoriais. Penso que nenhum dos oradores pode jactar-se de uma tal superprodução em música. Foram obtidos progressos na arte cinematográfica e no teatro, mas em música não houve avanço notório.

A música ficou para trás. Tal é a questão desenvolvida em todas as intervenções. A situação da União dos Compositores e do Comitê de Artes é decididamente anormal. Pouco se disse a respeito do Comitê de Artes: não se o criticou suficientemente. De qualquer modo, foi aqui acusada, em muito maior grau e mais severamente, a União dos Compositores. E, no entanto, o Comitê de Artes teve um papel muito menos acertado. Pretendendo permanecer fiel à tendência realista em música, o Comitê de Artes fez tudo quanto pôde para alentar a tendência formalista, protegendo seus cultores e ajudando assim a desorganizar os compositores e a introduzir a confusão ideológica em suas fileiras. Ignorante e incompetente no que concerne aos problemas da música, o Comitê de Artes se deixou arrastar pela corrente, a reboque dos compositores de inclinação formalista.

Quando Faltam a Crítica e a Autocrítica, as Fontes de Produção Secam

O Comitê de Organização da União dos Compositores foi aqui comparado a um mosteiro ou a um corpo de generais sem exército. Estas duas apreciações não se excluem. Se o destino da música soviética se transforma no privilégio de um círculo extremamente estreito de compositores e críticos proeminentes — estes últimos eleitos na base do fervor com que defendem seus mestres, criando assim uma atmosfera sufocante de adulação em torno de tais compositores — se falta a discussão construtiva, se a prática corrupta e decadente de classificar os compositores em compositores de primeira e de segunda categoria foi firmemente estabelecida na União de Compositores, se o estilo dominante em suas reuniões construtivas é o do silêncio diplomático ou o do elogio referente a uns poucos eleitos, se a direção do Comitê de Organização se mantém afastada da massa de compositores, então não se pode negar que a situação em nosso «Monte Olimpo» musical tornou-se realmente alarmante.

Devemos fazer menção especial às perversas tendências da crítica e à ausência da discussão construtiva na União dos Compositores. Desde que não há discussão construtiva, nem crítica,

nem autocrítica, não pode haver também progresso. A discussão construtiva e objetiva, independentemente da crítica — isto já é axiomático — são os mais importantes pré-requisitos da produção criadora. Quando faltam a critica e a discussão construtiva, as fontes de produção secam e se cria uma atmosfera de decadência e estancamento. Nossos compositores, no entanto, precisam antes de tudo e fundamentalmente disto. Não é de estranhar portanto que as pessoas que participam pela primeira vez numa discussão sobre problemas musicais, se surpreendam e achem estranho que existam aqui tantas, contradições irreconciliáveis, como sejam o regime conservador de organização da União dos Compositores e os pontos de vista pretensamente ultra-progressistas — na esfera da criação ideológica — de seus dirigentes atuais. Sabemos que a direção da União dos Compositores subscreveu palavras de ordem tão comprometedoras como um chamado às inovações, o repúdio à tradição, a luta contra o «epigonismo», etc.

Mas é estranho que essa mesma gente que deseja parecer extremamente radical e mesmo arqui-revolucionária no terreno da criação artística, que se mostra iconoclasta. . . que essa mesma gente se mostre extremamente reacionária frente a qualquer inovação ou modificação no que se refere à sua participação nas atividades da União dos Compositores, que seja conservadora em seus métodos de trabalho e de direção e que, nos problemas de organização, freqüentemente se subordine a más tradições e ao desprezado «epigonismo», cultivando os métodos mais velhos e decadentes na orientação da vida e da atividade de sua organização. Não é difícil explicar porque isto se dá. Se a parolagem bombástica sobre pretensas novas tendências da música soviética é acompanhada de fatos que de nenhum modo podem ser chamados de progressistas, isto por si só confirma as legitimas dúvidas existentes sobre a natureza pretensamente progressista dos princípios ideológicos criadores que se implantaram com tais métodos reacionários.

Como todos bem sabeis, o aspecto organizativo de qualquer assunto é muito importante. As organizações criadoras de nossos compositores e músicos evidentemente precisam de um bom arejamento. É necessária uma brisa fresca para clarear a atmosfera dessas organizações, a fim de que possam estabelecer as condições normais para o desenvolvimento do trabalho criador.

No entanto, a questão organizativa, com a importância que tem, não é o ponto básico. O problema central está na tendência da música soviética. A julgar pelo caminho que nossa discussão tomou aqui, esta questão foi subestimada, e isto não está certo. Assim como na

música se procura a frase musical lúcida, da mesma maneira no problema do desenvolvimento da tendência musical, devemos conseguir clareza. A pergunta — «Há duas tendências em música?», a discussão de uma resposta perfeitamente definida: — «Sim; precisamente esta é a questão.» Se bem que alguns camaradas tenham evitado chamar as coisas pelo seu nome — e houve algo de vago na discussão — está claro que se está levando a cabo uma luta entre duas tendências e que se estão realizando esforços para substituir uma tendência por outra.

Alguns camaradas sustentaram que não existe razão para trazer a debate a questão da luta entre tendências, que não ocorreram modificações de natureza qualitativa, e que o que se está passando é o desenvolvimento avançado da herança da escola clássica nas condições soviéticas. Disseram que não se está fazendo a revisão dos princípios da música clássica e que, por conseguinte, não havia nada a dizer nem por que alarmar-se. Quiseram demonstrar que era questão simplesmente de corrigir algo aqui ou ali, em casos isolados de inclinação pela técnica antes de tudo, de erros naturalistas isolados, etc. Já que houve essa espécie de camuflagem, o problema da luta entre as duas tendências exige ser tratado de maneira mais ampla. Naturalmente não se trata apenas de fazer algumas correções, não se trata apenas de que haja uma goteira no teto do Conservatório e que se torne necessário repará-la, necessidade sobre a qual não podemos deixar de estar todos de acordo com o camarada Shebalin. Não é somente no teto do Conservatório que existe uma falha — isto pode consertar-se rapidamente. Há falha muito maior nos alicerces da música soviética. Não podem existir duas opiniões sobre este ponto. Todos os oradores destacaram aqui que um determinado grupo de compositores está exercendo um papel dirigente na atividade criadora da União dos Compositores. Os compositores em questão são os camaradas Chostakovitch, Prokofieff, Miaskovski, Khatchaturian, Popov, Kavalevski, Chebalin. Há alguém mais que creia possa agregar-se a este grupo? (Vozes na sala: — Chaporin).

Falando do grupo dirigente que governa todas as cordas e chaves do CE sobre trabalho criador, são estes os nomes que freqüentemente se mencionam. Consideramos estes camaradas como as principais figuras dirigentes da tendência formalista na música. E essa tendência é fundamentalmente errônea.

Os camaradas que mencionei também falaram aqui e declararam que eles igualmente não estão satisfeitos com a falta de crítica na União dos Compositores, reclamaram por serem excessivamente elogiados e disseram reconhecer que existe certa fraqueza em relação ao seu

contacto com a massa principal de compositores e com o público, etc. Mas era difícil que saísse de todas estas verdades uma ópera de êxito — completa ou quase completa. Essas confissões já deveriam ter sido feitas há muito tempo. O certo é que para o grupo dirigente de nossos compositores com inclinações formalistas, o regime que existiu até agora em nossas organizações musicais era, para dizê-lo delicadamente, «não de todo desagradável».

Houve necessidade de uma reunião do Comitê Central do Partido para que esses camaradas descobrissem que tal regime tem seus lados negativos. Seja como for, enquanto não se realizou aquela reunião do C. C. do Partido, nenhum deles pensou em modificar o estado de coisas existente na União dos Compositores.

As forças do «tradicionalismo» e do «epigonismo» funcionavam sem qualquer obstáculo. Foi dito aqui que chegou o momento de uma mudança radical. É impossível deixar de estar de acordo com isso. Já que os postos mais importantes da música soviética estão ocupados pelos companheiros citados, desde que ficou demonstrado que as tentativas de crítica tiveram como resultado, conforme mostrou o camarada Zakharov, de maneira explosiva, a imediata mobilização de todas as forças contra essa crítica, devemos chegar à conclusão de que foram precisamente aqueles camaradas os que criaram a referida atmosfera, insuportável e sufocante, de estancamento e de retrocesso, que estão agora inclinados a declará-la indesejável.

Os camaradas dirigentes da União dos Compositores sustentam aqui que não há oligarquia na União dos Compositores. Se assim é, façamos uma pergunta: por que se aferram tanto aos postos principais da União? Será que lhas agrada o poder pelo poder? Em outras palavras: será que tomaram o poder em suas mãos porque lhes agrada o poder pelo poder, por que seu apetite administrativo obtém do poder o melhor proveito, ou por que simplesmente desejam impor-se aos outros, como Wladimir Galitsky em «O Príncipe Igor»? Ou será que esse poder era exercido por uma tendência definida na música?

Creio que podemos eliminar a primeira hipótese; a segunda é mais acertada. Não há razão para dizer-se que a direção da União dos Compositores não esteja vinculada a uma tendência. Tal acusação não pode ser feita a Chostakovitch, por exemplo. *Conclui-se então que era o poder em benefício dessa tendência.*

E realmente estamos enfrentando, uma luta muito aguda, se bem que aparentemente oculta, entre duas tendências na música soviética: uma representa o princípio são e progressista na música soviética, fundamentado no reconhecimento do enorme papel que exerce a herança clássica e, em particular, que exercem as tradições da escola musical russa, combinadas com o conteúdo de elevadas idéias na música, sua veracidade e realismo, profunda e organicamente vinculados com o povo e sua música e canções — tudo isto entroncado a um alto grau de técnica profissional. A outra tendência é a do formalismo, que é estranha à arte soviética e que se destaca, sob o pretexto de parecer moderna, pelo repúdio da herança clássica, pelo desdém para com a música popular, pela subestimação do povo, preferindo satisfazer emoções terrivelmente individualistas de um grupo reduzido de estetas seletos.

Esta última tendência substitui uma música natural e formosamente humana por uma música falsa, vulgar e com freqüência, simplesmente patológica. Ao mesmo tempo é típico dessa última tendência evitar os ataques de frente, preferindo esconder sua atividade revisionista sob a máscara de aparente acordo com os princípios fundamentais do realismo socialista. Tais métodos de «contrabando», evidentemente, não são novos. Temos na história abundantes exemplos de revisionismo sob o aspecto de aparente acordo com os princípios fundamentais dos ensinamentos que se pretende revisar. O mais necessário então é expor a verdadeira essência dessa outra tendência e o dano que está causando ao desenvolvimento da música soviética.

Perpetuar e Desenvolver as Tradições da Música Clássica

Examinemos, por exemplo, o problema da atitude frente à herança clássica. Embora os compositores anteriormente mencionados jurem que pisam com ambos os pés sobre o terreno da herança clássica, não há nenhuma prova de que os aderentes da escola formalista estejam perpetuando e desenvolvendo as tradições da música clássica. Qualquer ouvinte poderá dizer que o trabalho dos compositores soviéticos de tendência formalista é completamente distinto da música clássica. A música clássica caracteriza-se pela sua veracidade e realismo, pela faculdade de ater-se à unidade de forma artística brilhante e de conteúdo profundo e de combinar a grande técnica com a simplicidade e a compreensibilidade.

A música clássica em geral e a soviética em particular, são estranhas ao formalismo e ao naturalismo cru. Caracterizam-se pelo seu conteúdo de idéias elevadas, baseadas no

reconhecimento da arte musical dos povos como fonte de música clássica, e pelo profundo respeito e amor aos povos, à sua música e às suas canções.

Que enorme passo para trás dão os nossos formalistas da música no caminho do desenvolvimento musical, quando, minando o baluarte da música verdadeira, compõem música má e falsa, repleta de emoções idealistas estranhas às grandes massas do povo e capaz de satisfazer não aos milhões de habitantes da União Soviética, mas a uns poucos, a uma vintena ou pouco mais de eleitos: a «elite». Quanto difere isto da posição de Glinka, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Dargonnyjsky e Mussorgsky, que consideravam a faculdade de exprimir o espírito e o caráter do povo em suas obras como a base fundamental de sua produção artística. Ao não tomar em consideração as exigências do povo, seu espírito e sua arte, a tendência formalista em música revela-se de caráter definidamente anti-popular.

É terrível que a «teoria» de que «seremos compreendidos daqui a 50 ou 100 anos» e de que «nossos contemporâneos não nos compreendem, mas nos compreenderá a posteridade», seja corrente entre alguns setores de compositores soviéticos. Se essa atitude se transformou em hábito, é este um hábito muito perigoso.

Esse tipo de raciocínio significa isolar-se do povo. Se eu — escritor, artista, homem de letras em geral ou operário do Partido — não posso esperar ser compreendido por meus contemporâneos, para quem vivo e trabalho? Isto pode levar somente ao vazio espiritual, a um beco sem saída. Diz-se que certos críticos musicais servis cochicham essa espécie de «consolo» a nossas compositores, especialmente agora. Mas será que podem esses compositores ouvir semelhante conselho, friamente, sem sentir o desejo de acusar a tais conselheiros pelos menos ante um tribunal de honra?

Recorde-se como se sentiam os clássicos quanto às necessidades do povo. Começamos a esquecer com que linguagem inflamada falavam os CINCO GRANDES e o grande crítico musical Stasov, que se unia a eles, do elemento popular na música. Começamos a esquecer as maravilhosas palavras de Glinka quanto aos vínculos entre o povo e os artistas: «. . . A música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente arranjamos...»

Estamos esquecendo que o grande mestre não ficava estranho a nenhum gênero de música, se esses gêneros o ajudassem a aproximar ainda mais a música das grandes massas do povo.

Permaneceis, no entanto, todos vós, afastados até mesmo de um gênero como a ópera; considerais a ópera como secundária, a ela opondo a música sinfônica instrumental, isto para não mencionar o fato de que menosprezais a canção, os corais e a música para concerto, considerando vergonhoso rebaixar-se até elas e satisfazer as exigências do povo. No entanto, Mussorgsky adaptava a música de «O Hopac», enquanto Glinka utilizava o «Kamorinsky» para uma de suas melhores composições. Evidentemente, teremos que admitir que o grande proprietário Glinka, que o oficial Serov e que o aristocrata Stasov eram mais democratas que vós. É isto paradoxal, mas é um fato. Juramentos solenes de que todos vós estais a favor da música popular não são suficientes. Se assim é, por que utilizais tão pouco as melodias do povo em vossas obras musicais? Por que se repetem os mesmos defeitos que foram criticados, há muito tempo já, por Serov quando disse que a música «culta», isto é, a profissional, se desenvolvia paralela e independentemente da música do povo? Podemos realmente dizer que nossa música sinfônica instrumental se está desenvolvendo em estreita interação com a música do povo, isto é, com a música coral, para concertos ou de canções? Não, não podemos dizer isto. Pelo contrário, incontestàvelmente foi aberto aqui um abismo, em conseqüência da subestimação da música popular de parte de nossos compositores sinfônicos.

Seja-me permitido recordar-vos como definia Serov sua atitude frente à música do povo. Refiro-me ao seu artigo sobre «A música das canções do sul da Rússia», em que dizia: «As canções do povo, como organismos musicais, não são, de forma alguma, obras de talentos musicais individuais, mas produções da nação inteira; toda a sua estrutura as distingue da música artificial escrita em consciente imitação de exemplos anteriores, nascida como resultado de certas escolas, ciência, rotina e reflexos. São flores que crescem naturalmente em um terreno dado, que apareceram no mundo por si mesmas e surgiram em todo o seu esplendor, sem a menor preocupação quanto a autor ou no que se refere à composição e, por conseguinte, com pouca semelhança com as produções asfixiantes da atividade musical culta. Daí a ingenuidade da criação e (como dizia com tanta exatidão Gogol, em «Almas mortas») aquela sabedoria elevada da simplicidade que é o maior encanto e o principal segredo de todo o trabalho artístico, nelas se manifestam com mais força.

«Tal como lírio, em sua gloriosa e casta beleza, sobrepassa o brilho de brocados e pedras preciosas, assim a música popular, graças à sua simplicidade infantil, é mil vezes mais rica e mais forte que todos os artifícios da técnica empregados pelos pedantes nos conservatórios e academias de música.»

Que bem escrita, com quanta verdade e com quanta força! Com que exatidão definiu o princípio fundamental de que o desenvolvimento da música deve ser realizado na base da interação, do enriquecimento da música «culta» pela música do povo! Este tema desapareceu quase por completo de nossos atuais artigos teóricos e críticos. Isto confirma novamente o perigo do isolamento do povo de nossos mais notáveis compositores modernos, que menosprezam fontes de arte tão maravilhosas como as canções e as melodias do povo. Tal abismo não deve existir na música soviética.

Seja-me permitido passar ao problema das relações entre a música nacional e a música estrangeira. Os camaradas observaram corretamente que há predileção até mesmo por uma orientação no sentido da música burguesa, no sentido da música decadente, e que isto também é uma das características mais acentuadas da tendência formalista na música soviética.

As relações da música russa com a música da Europa Ocidental foram bem definidas por Stasov quando escreveu, em seu artigo «Alguns obstáculos para a nova arte russa»:
«Seria ridículo negar a ciência ou o conhecimento em qualquer terreno, inclusive no musical, mas somente os novos músicos russos, que não têm atrás de si uma tradição histórica herdada de séculos anteriores, herdada de uma longa cadeia de períodos escolásticos na Europa, podem enfrentar a ciência valentemente, cara a cara; respeitam-na e desfrutam das vantagens que ela confere, mas sem exagerá-los, sem ser a ela submissos. Negam a necessidade de seus excessos secos e pedantes, negam seus divertimentos ginásticos, aos quais milhares de pessoas na Europa atribuem importância, e não crêem que seja necessário passar-se anos intermináveis sem fazer outra cousa senão adorar humildemente seus sagrados mistérios.»
Assim falou Stasov da música clássica da Europa Ocidental. Quanto à música moderna burguesa, que chegou a um estado de completa decadência e degenerescência, nada se pode dela extrair. Nada, por isso, mais absurdo e ridículo do que essa manifestação de servilismo à música burguesa moderna em seu atual estado de decadência.

Se examinamos a história de nossa música russa e em seguida da soviética, devemos chegar à conclusão de que se desenvolveu e se transformou em força poderosa precisamente porque soube encontrar os caminhos de seu próprio desenvolvimento, sendo-lhe assim possível revelar o inesgotável conteúdo espiritual de nosso povo. Aqueles que crêem que o florescimento da música nacional, seja russa ou de outros povos que constituem a União

Soviética, significa diminuir o sentido do internacionalismo em arte estão profundamente enganados. O internacionalismo em arte não aparece como o resultado da diminuição ou do empobrecimento da arte nacional. Pelo contrário, o internacionalismo surge do próprio florescimento da arte nacional. Esquecer esta verdade é perder de vista o rumo certo, perder nossa própria face, tornarmo-nos cosmopolitas sem pátria. Só a nação que possui sua própria cultura musical amplamente desenvolvida pode apreciar a música de outros povos. Não se pode ser internacionalista em música, ou em qualquer outro terreno, sem se ser ao mesmo tempo um genuíno patriota.

Se o internacionalismo se baseia no respeito a outros povos, não se pode ser internacionalista sem começar pelo respeito a seu próprio povo.

Toda a experiência da URSS confirma este ponto de vista. Quer dizer então que o internacionalismo em música, o respeito pela arte de outros povos, se está desenvolvendo em nosso país na base do enriquecimento e do desenvolvimento da arte musical nacional, na base do florescimento dessa arte que tenha algo que compartir com outros povos e não na base do empobrecimento da arte nacional, da cega imitação de modelos estrangeiros e da extirpação dos traços distintivos do caráter nacional em música. Nada disto deve ser esquecido quando se fala das relações entre a música soviética e a música estrangeira.

O Novo Deve Ser Melhor Que o Velho

Mas, além disso, ao falar do afastamento da tendência formalista dos princípios da herança clássica, não devemos deixar de mencionar a diminuição do papel da música descritiva. Sobre este assunto já se falou aqui, mas a essência do problema não foi convenientemente revelada. É óbvio que diminui entre nós a quantidade de música descritiva, ou mesmo que quase não existe. As coisas chegaram a um tal ponto que o conteúdo da composição musical que surge nos dias de hoje deve ser interpretado ao aparecer. Surgiu uma nova profissão — a dos críticos que interpretam as obras musicais de compositores amigos, que procuram na base de sua intuição pessoal decifrar *post factum* o conteúdo das obras musicais que foram postas em conhecimento do público, e cuja idéia confusa, diz-se, não é perfeitamente clara nem mesmo para seus autores. O abandono da música descritiva é também um distanciamento das tradições progressistas. Como sabeis, a música clássica russa era em geral música descritiva.

Também surgiu aqui o problema da novidade. Afirmou-se que a inovação era, praticamente, o traço característico da tendência formalista. Mas a inovação não constitui um fim em si mesma; o novo deve ser melhor que o velho, de outra maneira não tem sentido. Parece-me a mim que os cultores da escola formalista usam essa palavra principalmente para popularizar a música de má qualidade. Não se pode chamar de inovação qualquer intento de originalidade, ou qualquer distorção ou truque na música. A menos que se queira simplesmente agrupar palavras, é necessário ter uma idéia clara a respeito do que se deve abandonar no velho, e qual é a meta exata e nova que se pretende alcançar. Sem isto a palavra *inovação* só pode significar uma coisa, isto é, a inovação dos fundamentos da música.

Só pode significar romper com as leis e normas da música, leis e normas que não se podem abandonar. Que não se deve abandoná-las, não implica em ser-se conservador, como não implica que o abandona-las signifique inovação. A inovação está muito longe de coincidir sempre com o progresso. Muitos músicos jovens são desorientados pelo fantasma da inovação. Diz-se-lhes que a menos que sejam originais, novos, serão, escravos das tradições conservadoras. Mas, já que novidade não é sinônimo de progresso, proclamar tais ideais equivale a semear uma confusão abismal, para não dizermos, lisa e plenamente, enganar.

Mas, além disso, a «inovação» dos formalistas não é de modo algum nova, já que essa «inovação pouco difere da moderna música burguesa decadente da Europa e da América. É aqui que se encontram os verdadeiros «epigonistas».

Houve tempo, como deveis recordar, em que nas escolas -primárias e secundárias seguíamos o método de «brigadas de laboratório» e o «Plano Dalton», que reduziam ao mínimo o papel do professor nas escolas e davam a cada aluno o direito de escolher o tema para a classe, no começo da lição. Ao chegar à aula, o professar perguntava: «Que estudaremos hoje?» Os alunos respondiam:. «Fale-nos do Ártico»; «Fale-nos do Antártico»; «Fale-nos de «Chapaiev»; «Fale-nos de Dnieprostroi»,

O professor tinha que atender a essas exigências. A isto se chamava «o método da brigada de laboratório»; na realidade, porém, equivalia a transtornar completamente a organização docente. Os alunos transformavam-se em força diretriz, e o professar obedecia. Chegamos a ter «*loose-leaf textbooks*» e abandonou-se o sistema de cinco pontos para a classificação. Todas estas coisas foram inovações, mas pergunto: tais inovações favoreciam o progresso?

O Partido suprimiu todas essas «novidades». Por que? Porque essas «novidades» aparentemente muito «esquerdistas» eram na realidade extremamente reacionárias e contribuíam para a anulação da escola.

Tomemos este outro exemplo. Não há muito organizou-se uma Academia de Belas Artes. A pintura é vossa irmã, é uma das musas. Em certa época, como se sabe, a influência burguesa foi muito forte em pintura. Cobria-se freqüentemente sob as bandeiras mais esquerdistas, dando-se a si mesma rótulos, como os de futurismo, cubismo, modernismo; «destruía-se» o «academicismo estagnado» e proclamava-se a inovação.

Esta novidade exprimia-se em realizações como, por exemplo, quando se pintava a uma jovem com uma cabeça sobre quarenta pernas, com um olho que olhava para nós e o outro para Arzamas.

Como terminou tudo isso? No completo fracasso da «nova tendência». O Partido reabilitou o significado da herança clássica de Repin, Briníov, Vereshchaguin, Vasnetsov e Surikov. Fizemos bem em restabelecer os tesouros da pintura clássica e em derrotar os liquidadores da pintura?

O prolongamento da existência de tais escolas não terá significado a anulação da pintura? Atuou o Comitê Central de forma «conservadora»? Colocou-se sob a influência do «tradicionalismo», do «epigonismo», ao defender a herança clássica em pintura? Afirmar isso seria pura bobagem.

O mesmo pode aplicar-se à música. Não afirmamos que a herança clássica seja a culminação absoluta da cultura musical. Dizer isto, significaria admitir que o progresso termina com os clássicos. Mas os moldes clássicos permanecem não superados até hoje. Isto significa que devemos aprender e aprender, que devemos extrair o melhor da herança clássica musical, o essencial para o melhor desenvolvimento da música soviética.

Há muita conversa vazia acerca do «epigonismo» e de coisas semelhantes; são palavras que se utilizam para intimidar a juventude e afastá-la da aprendizagem dos clássicos. Corre a palavra de ordem de que os clássicos devem ser deixados de lado. Isto seria, sem dúvida, formidável.

Mas para desterrar os clássicos, é necessário que antes se os haja alcançado, e vós não tomais isto em consideração, como se já houvésseis passado por esta etapa.

Mas, para falar com franqueza e exprimir o pensamento que está na mente do espectador e do ouvinte soviético, não seria de todo mal se tivéssemos agora mais obras semelhantes às clássicas em conteúdo e forma, em graça, em beleza e musicalidade. Se isto é «epigonismo» não há então nenhum opróbrio em pertencer a esse tipo de «epigonismo»!

Contra o Naturalismo Vulgar — Música Para o Povo

Agora tratemos das distorções naturalistas. Ficou aqui bem claro que as normas naturais e sadias da música foram sendo progressivamente descartadas. Usa-se cada vez mais em nossa música elementos de cru naturalismo. Eis o que escreveu Serov, há 90 anos, como advertência contra a preocupação pelo naturalismo grosseiro:
«Na natureza há uma infinidade de sons das mais diversas espécies e qualidades; mas todos esses sons que se conhecem sob o nome de ruído, trovão, rugido, explosão, estrondo, zumbido, repiques, uivo, assobio, chiado, murmúrio, sussurro, cicio, etc. e outros que carecem de nome. . . todos estes sons tão pouco formam o material da linguagem musical; ou, se se os incorpora a ela, é somente de maneira excepcional (o toque de sinos, de pratos, de triângulos, o som de tambores, de pandeiros, etc.).. O material próprio da música é o som de uma qualidade especial. . .».

Não é certo, não é justo que o som dos pratos e tambores deveria constituir a exceção e não a regra na composição musical? Não está claro que nem todos os sons naturais devem ser incorporados às composições musicais? E, sem embargo, quanta indulgência inescusável há entre nós para com o naturalismo vulgar, significando, sem nenhuma dúvida, retrocesso!
Devemos afirmar francamente que umas quantas obras de compositores modernos se acham de tal maneira saturadas de sons naturais que fazem pensar numa perfuradora, se me desculpais a comparação anti-estética, ou num carroção de crimes musicais. Deveis compreender que é simplesmente impossível escutá-las!

Com tal música começamos a traspassar os limites do racional, a passar para lá do limite não só das emoções humanas, como também da razão humana normal. É certo que há teorias em voga atualmente que afirmam que o estado patológico do homem é algo assim como um

estado superior, e que os esquizofrênicos e paranóicos podem alcançar em suas alucinações níveis espirituais tão elevados que não podem ser atingidos jamais pelo homem comum em estado normal. Estas «teorias» não são acidentais, sem dúvida; são muito características de época de decadência e de decomposição da cultura burguesa. Mas deixemos todos esses «refinamentos» para os loucos. Exijamos que nossos compositores nos dêem música humana normal.

Qual foi o resultado desse esquecimento das leis e normas em que se baseia a criação musical? A música vingou-se ela mesma daqueles que procuraram tergiversar sua natureza. Quando a música deixa de ter conteúdo, de ser elevadamente artística, quando perde graça, quando se faz feia, vulgar, deixa de satisfazer as necessidades para as quais existe, deixa de ser música.

Talvez vos cause surpresa que o C. C. do Partido Bolchevique exija que a música seja formosa e graciosa? Não, isto não é um *lapsus linguae.* Afirmamos que somos partidários da música formosa e graciosa, da música capaz de satisfazer as exigências estéticas e o gosto artístico do povo soviético. Estas exigências e gosto surgiram e se desenvolveram incomensuravelmente. O povo aprecia o valor de uma composição musical na medida em que reflete o espírito de nosso tempo, o espírito de nosso povo, e no que tem de acessível às grandes massas. Quem é gênio em música? De modo algum aquele que só pode ser entendido por determinada pessoa ou por um grupo de «gourmands» da estética. A composição musical é tanto mais o trabalho de um gênio, quanto mais intenso e profundo seja seu conteúdo, quanto maior domínio técnico denote, e maior número de pessoas atinja, e um maior número de pessoas seja capaz de inspirá-la. Nem tudo que é acessível é trabalho de gênios, mas todo o trabalho realmente de gênio é acessível, e é tanto mais um trabalho de gênio quanto mais acessível é às massas do povo.

A. N. Serov tinha absoluta razão ao dizer:

«O tempo é impotente contra o que seja realmente formoso em arte. De outro modo não admiraríamos ainda hoje a Homero, a Dante e Shakespeare, ou a Rafael, Ticiano e Poussin, ou a Palestrina, Haendel e Glück.»

Quanto maior o número de cordas da alma humana que consegue fazer vibrar, maior é a composição musical. Do ponto de vista da percepção musical, o homem é uma membrana muito rica e maravilhosa, ou um receptor que funciona em milhares de comprimentos de

onda. Sem dúvida não conseguimos achar uma comparação melhor, porque para ele o som de uma simples nota, uma simples corda, uma simples emoção, é insuficiente.

Se o compositor pode despertar a vibração de uma só ou de poucas, cordas humanas não é suficiente, porque o homem moderno, especialmente o nosso homem soviético, é um ser perceptivo muito complexo. Já Glinka, Tchaikovsky e Serov escreveram sobre o senso musical enormemente desenvolvido do povo russo. Mas no tempo em que eles escreveram isso, o povo russo ainda não havia adquirido um amplo conhecimento da música clássica. Durante os anos de governo soviético a cultura musical do povo aumentou grandemente. Se o nosso povo se distinguia pelo seu grande senso musical já naquelas épocas, seu gosto artístico atual foi enriquecido em conseqüência da popularização da música clássica. Se se aceita que a música tem se tornado mais pobre, se, como no caso da ópera de Muradeli, a potencialidade da orquestra e a habilidade dos cantores não foram utilizadas em todas as suas possibilidades, é evidente que haveis deixado da satisfazer as exigências de vossos ouvintes. Semeai ventos e colhereis tempestade. Deixemos que esses criadores de música inacessível fiquem isolados das grandes massas do povo. Ninguém necessita da música incompreensível. E, se assim é, disto devem culpar-se a si mesmo, e não ao povo. Devem revalorizar sua obra de forma crítica e procurar descobrir por que ela não coincidiu com as exigências populares, por que não conseguiu o aplauso popular, e que se torna necessário fazer para, que o povo possa compreender e aplaudir suas composições.

Esta é a linha que deveis tomar em vossas obras. Não é assim? (Vozes na sala: muito bem!)

Revalorização da Herança Clássica

Agora passarei ao problema do perigo da perda do domínio profissional. Se os desvios formalistas tornam a música cada vez mais pobre, determinam também o perigo da perda do domínio profissional. Relativamente a isto, seria bom considerar outro conceito errôneo, amplamente difundido: aquele que proclama que a música clássica é supostamente mais simples e a música moderna mais complexa, e que a complicação da técnica da música moderna significa um passo adiante, posto que o desenvolvimento sempre significa passagem progressiva do simples ao complexo, do particular ao geral. Não é exato que todo exemplo de complexidade constitua um sinal de superação. Nem todos.

Todo aquele que acredite que qualquer complexidade significa progresso, está tremendamente equivocado. Eis aqui um exemplo. Usam-se muitas palavras estrangeiras na literatura russa. Sabeis também quanto Lênin ridicularizou o abuso do hábito de usar palavras estrangeiras e como mostrou a necessidade de que nossa língua fosse depurada dessa importação de vocábulos. A complexidade da linguagem através da introdução de palavras de outros idiomas em lugar de palavras russas, quando há à mão uma palavra russa perfeitamente justa, jamais se (considerou um sinal de progresso lingüístico. O vocábulo estrangeiro «lozung» (slong), por exemplo, foi substituído agora pela palavra, «prizyv». Não é isto um progresso? O mesmo pode dizer-se da música. Sob a máscara da complicação superficial dos métodos de composição, esconde-se uma tendência a empobrecer a música. A linguagem musical se está tornando inexpressiva, tanto de grosseiro, vulgar e falso está sendo incorporado à música, que esta deixa de exercer sua função intrínseca: a de proporcionar prazer. Será que se vai eliminar o papel estético da música? Será este o propósito de tais inovações? Ou se pretende transformar a música num solilóquio do compositor? Se assim é, para que então pretender impô-la ao público? Essa música se está tornando anti-popular e excessivamente individualista; o povo realmente tem todo o direito de permanecer indiferente quanto ao destino de uma tal música, e já começa a fazê-lo. Se se pretende que o ouvinte aplauda essa música grosseira, sem graça, vulgar, baseada em atonalidades em dissonâncias do princípio ao fim, musica na qual a consonância constitui uma exceção, e as notas falsas e sua combinação a regra, isto representa um afastamento direto das normas básicas musicais. Tudo isso combinado ameaça arrasar totalmente com a música, da mesma maneira que o cubismo e o futurismo em pintura não representam nem mais nem menos do que o propósito de acabar com a pintura. A música que deliberadamente deixa de lado as emoções humanas normais, que perturba a mente e o sistema nervoso do homem, não pode ser popular, nem pode ser útil à sociedade.

Fez-se menção aqui do interesse unilateral pela música instrumental sinfônica, sem tema. É um mal relegar os diferentes gêneros musicais ao esquecimento.

A ópera de Muradeli é um exemplo dos excessos a que pode levar essa atitude. Lembrai-vos o quanto eram benevolentes e generosos a respeito da variedade de gêneros musicais os grandes mestres da arte? Eles compreendiam que o povo exigia a variedade de gêneros musicais. Por que sois vós tão diferentes de vossos grandes predecessores? Sois muito menos agradáveis do que aqueles que, conquanto houvessem chegado ao auge de sua arte, escreviam árias, e canções corais, e música orquestral para o povo.

Agora, tratemos da perda da melodia na música. A música moderna caracteriza-se pelo interesse unilateral dedicado ao ritmo, em detrimento da melodia. Sabemos, no entanto, que só se pode ter prazer musical, quando todos os seus elementos (melodia e ritmo) estejam presentes em combinações harmônicas. O interesse unilateral por um elemento da música com prejuízo de outro, tem como resultado a violação da correta interrelação dos diferentes elementos e não pode, naturalmente, ser agradável ao ouvido normal. Outras vezes, permite-se também o desvirtuamento do uso dos instrumentos, utilizando-os para fins diferentes daqueles a que se destinam, como, por exemplo, quando se converte o piano em instrumento de percussão.

O papel do canto é diminuído em benefício do desenvolvimento unilateral da música instrumental. E o próprio canto conforma-se cada vez menos com as normas da arte vocal. Os comentários críticos dos vocalistas, aqui expressados pelas camaradas Derzhinskaya e Katulskaysj, devem ser tomados em conta muito seriamente. Todos estes e outros desvios das normas da arte musical constituem uma violação não somente das bases do funcionamento normal do som musical, mas também das bases da fisiologia do ouvido normal. Infelizmente, a teoria que estuda o efeito fisiológico da música no organismo humano, ainda não foi por nós suficientemente elaborada. Devemos, no entanto, ter em consideração que a música de má qualidade inarmônica, incontestavelmente prejudica o bom funcionamento psico-fisiológico do homem.

Em conclusão. O papel da herança clássica deve ser totalmente restaurado, a música humana normal deve ser amplamente restabelecida. Deve ser acentuado o perigo que significa a tendência formalista para o futuro da música. Esta tendência deve ser censurada como uma tentativa, ao estilo de Eróstrato, de destruir o templo da arte construído pelos grandes mestres da cultura musical. Todos os nossos compositores devem mudar de posição e voltar-se para o povo. Devem compreender que o nosso Partido, que exprime os interesses do Estado e do Povo Soviético, apoiará somente uma tendência sadia e progressista em música: a tendência do realismo socialista soviético.

Se apreciais o título honroso de compositor soviético, deveis demonstrar que sois capazes de servir ao povo melhor do que haveis feito até agora.

Um severo exame vos aguarda. A tendência formalista em música foi censurada pelo Partido há já 12 anos. Desde aquela época o governo outorgou, a muitos de vós, inclusive àqueles que participavam das fileiras do formalismo, prêmios Stálin. Era isso feito como grande demonstração de confiança. Não julgávamos, ao assim fazê-lo, que vossa obra estivesse isenta de defeitos, mas éramos pacientes e confiávamos que nossos compositores encontrassem por si mesmo a força necessária para escolher um caminho acertado. Para todos vós, no entanto, já está claro que a intervenção do Partido tornou-se imperativo. O Comitê Central vos diz neste momento simplesmente que se continuais pelo caminho que haveis escolhido para a criação musical, nossa música jamais poderá creditar-se em nosso haver.

Neste momento, os compositores soviéticos encontram-se diante de duas tarefas extremamente importantes. A principal consiste em desenvolver e aperfeiçoar a música soviética. A outra é a de proteger a música soviética contra a infiltração de elementos da decadência burguesa. Não esqueçamos que a URSS é neste instante a guardiã da cultura musical universal, da mesma maneira que noutros aspectos é o sustentáculo da civilização humana e da cultura contra a decadência burguesa e a decomposição da cultura. Recordemos que as influências burguesas estranhas procurarão alcançar reações favoráveis nas mentes de determinados representantes da intelectualidade soviética que ainda conservam restos do capitalismo e que se manifestam a si mesmos com o desejo irrefletido e ridículo de substituir os tesouros da cultura musical soviética pelos tristes despojos da arte burguesa moderna. Portanto, não é somente o ouvido musical, mas também o político, dos compositores soviéticos que deve estar atento. O contacto entre vós e o povo deve ser mais estreito do que nunca. Devereis desenvolver amplamente o «ouvido» para a crítica musical. Será necessário que acompanheis atentamente o curso dos processos que se estão desenvolvendo na arte ocidental. Mas a vossa tarefa não consiste somente em impedir a infiltração de influências burguesas na música soviética. Vossa tarefa consiste em demonstrar a superioridade da música soviética, em criar grande música soviética, que seja capaz de elevar ainda mais a cultura de nosso povo e sua consciência comunista.

Os bolcheviques não repudiam a herança cultural. Pelo contrário, estamos assimilando de forma crítica a herança cultural de todas as nações e de todos os tempos, para podermos selecionar dessa herança tudo quanto possa inspirar a massa trabalhadora da sociedade soviética para as grandes realizações no trabalho, na ciência e na cultura. Devemos ajudar o povo para isso. Se não vos dedicais a essa tarefa, se não vos entregais a ela de corpo e alma, a

fim de que seja realizada, oferecendo-lhe todo vosso ardor e entusiasmo criadores, não estareis cumprindo o papel histórico que vos cabe.

Camaradas: queremos, desejamos ardentemente possuir nossos próprios CINCO GRANDES e, para isso, queremos ser mais numerosos e mais fortes, do que aquele grupo que uma vez assombrou o mundo pelo seu talento e cobriu de glória nossa nação.
Para podermos ser fortes, será necessário pôr valentemente de lado tudo quanto passa enfraquecer-nos, e escolher aquelas armas somente que nos possam ajudar a fazer-nos sólidos e poderosos.

Se vos aproximais decididamente da melhor herança clássica musical e ao mesmo tempo a desenvolveis, segundo o espírito das novas exigências de nossa grande era, transformar-vos-eis no grande núcleo dos CINCO GRANDES SOVIÉTICOS. Nós vos queremos vencedores, que domineis o retrocesso que vos desviou, e isto com a maior rapidez possível, que mudeis de posição o quanto antes, e que vos transformeis numa gloriosa corte de compositores soviéticos que constituirão o orgulho de todo o povo da União Soviética.

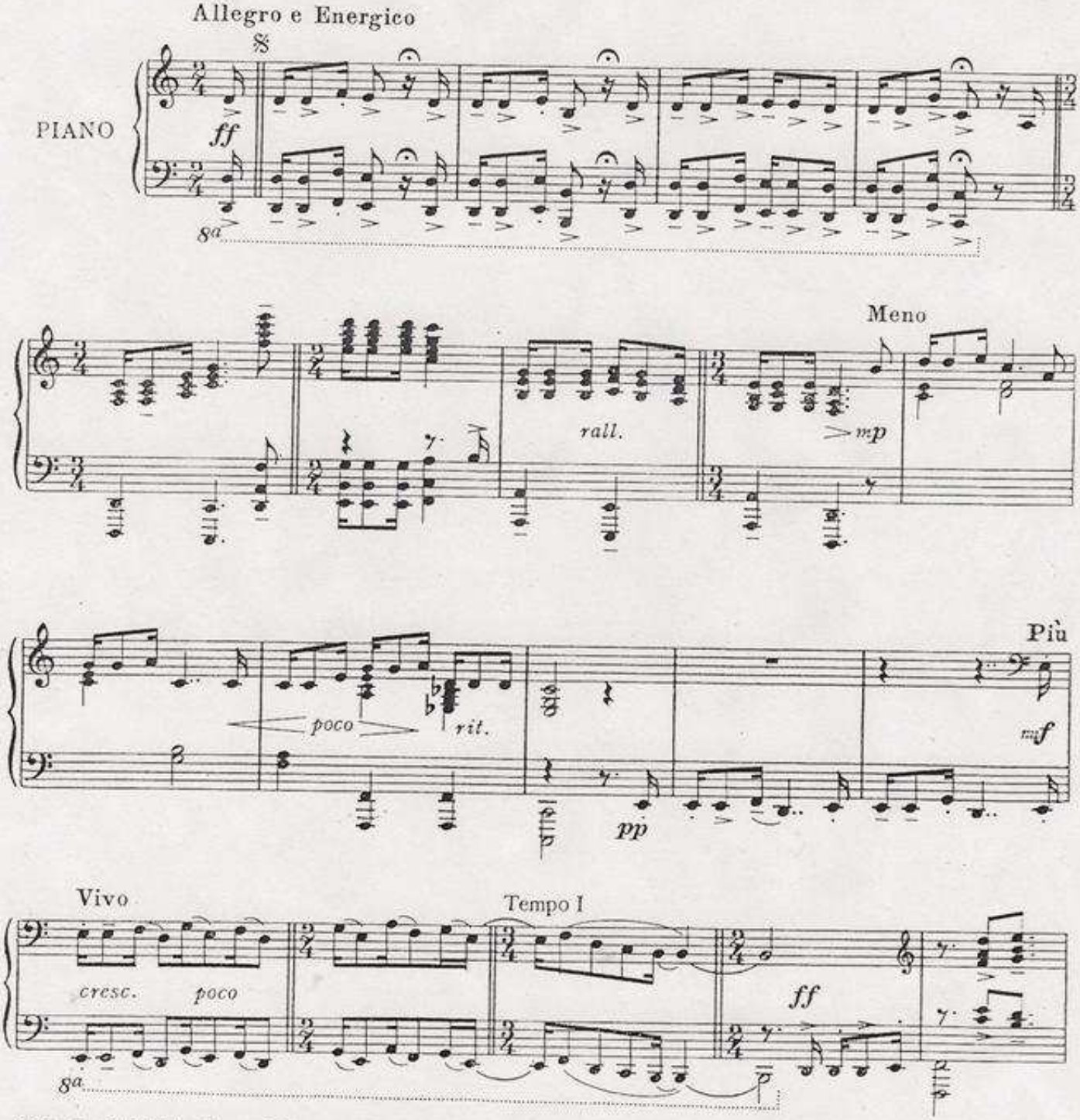
ANEXO II

Partituras da Paulistana nº 7, Sonata nº 3 para Piano e Sonata nº 4 para Piano de Cláudio Santoro

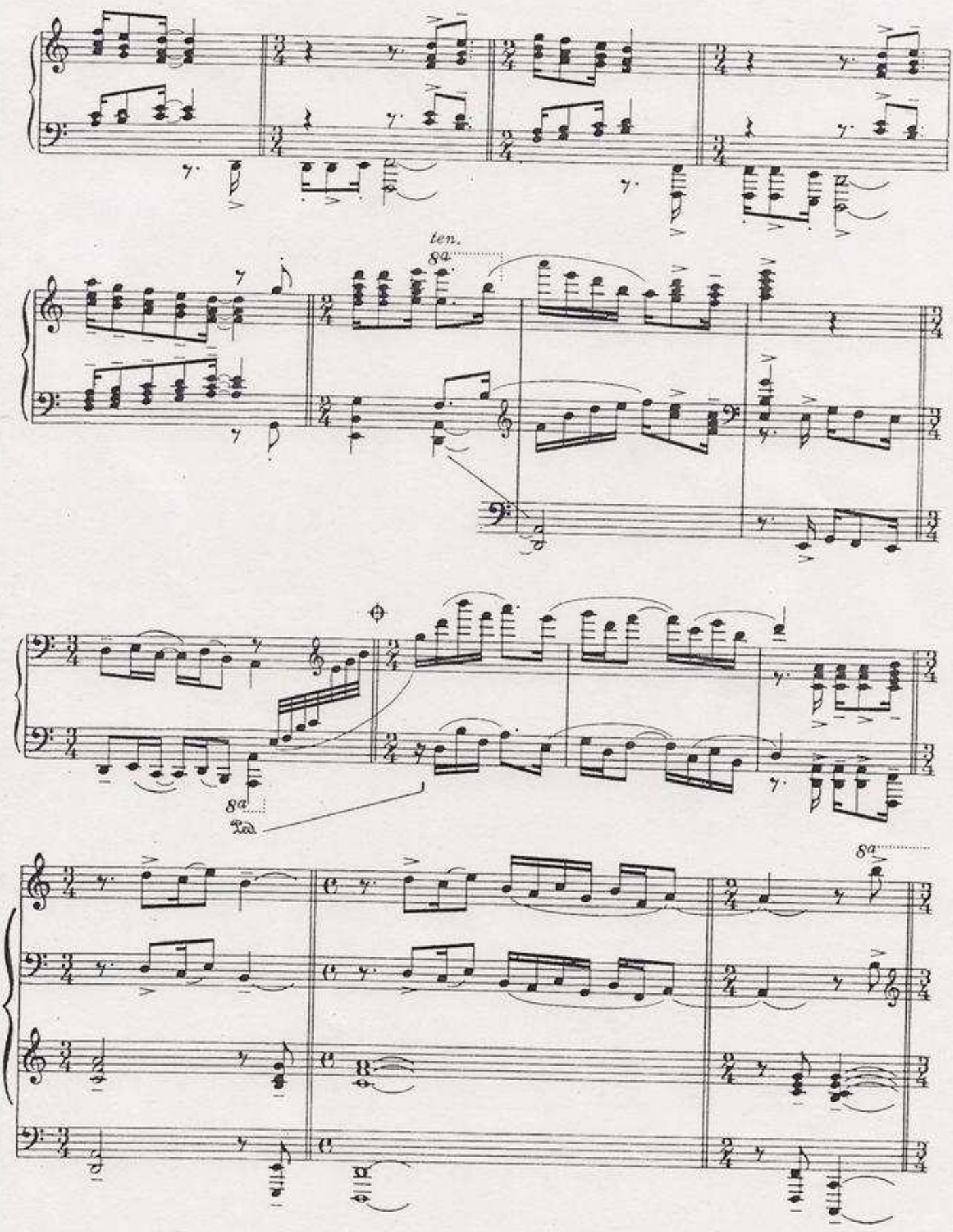
Paulistana nº7

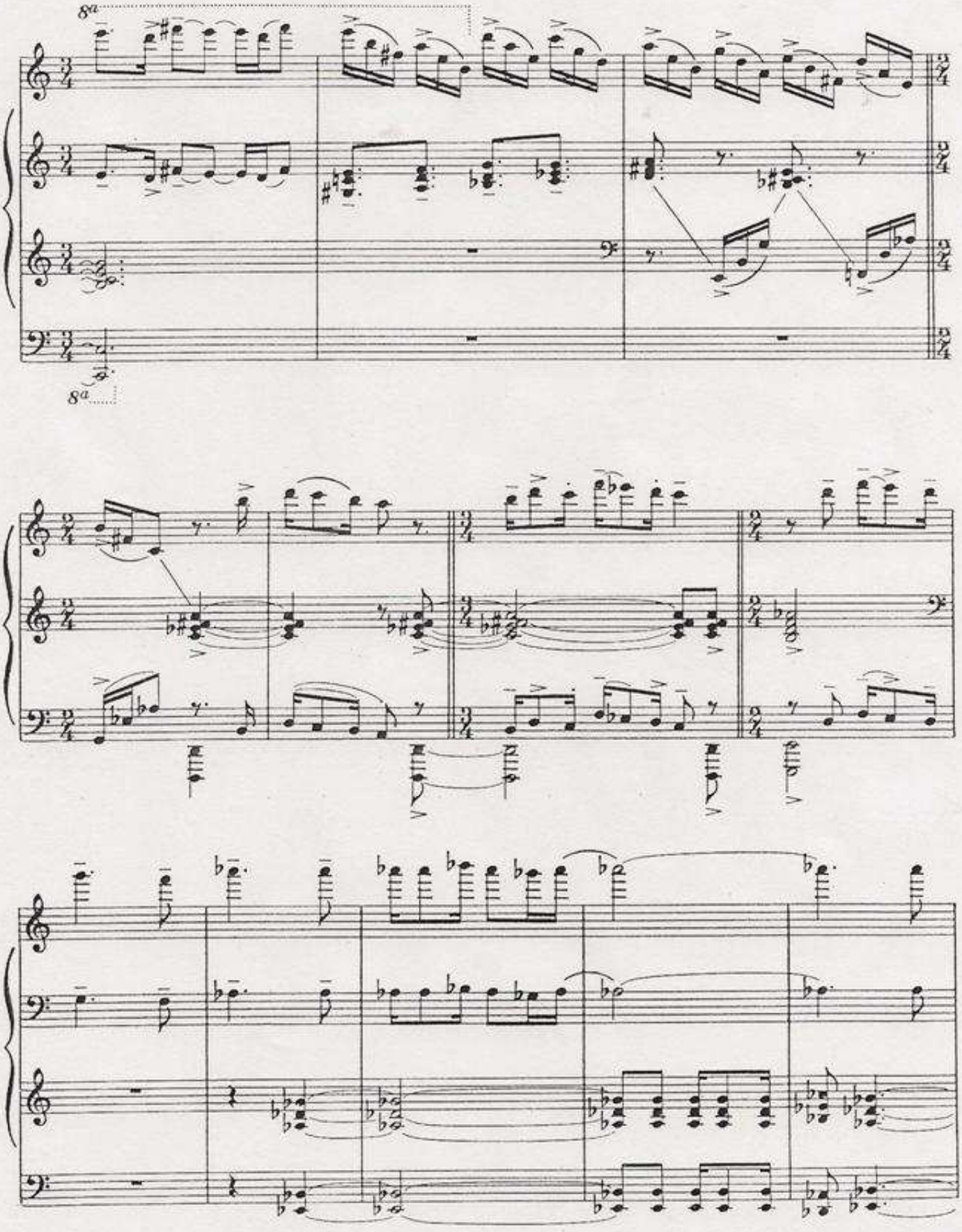
(Sonata em 1 movimento)

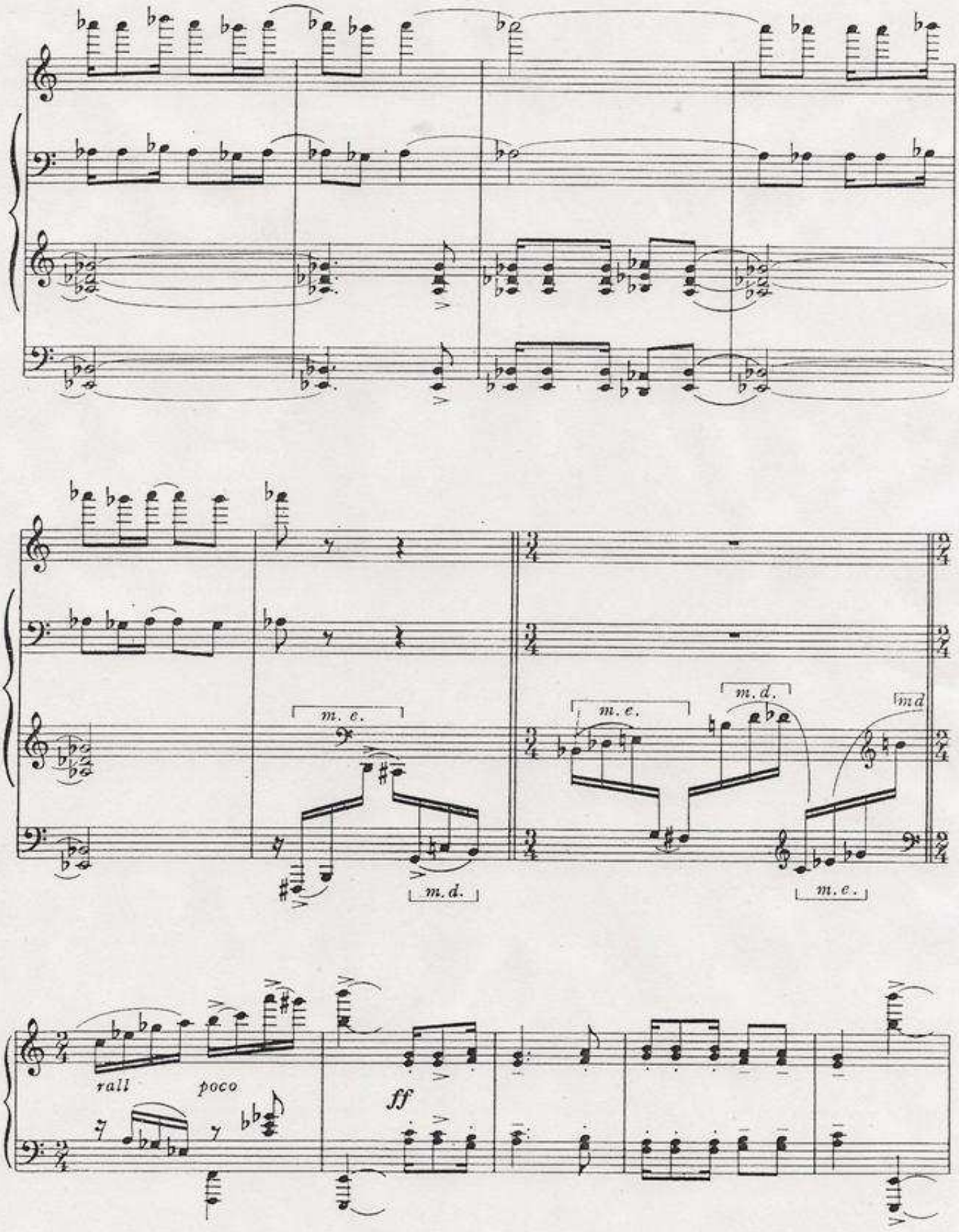
CLAUDIO SANTORO

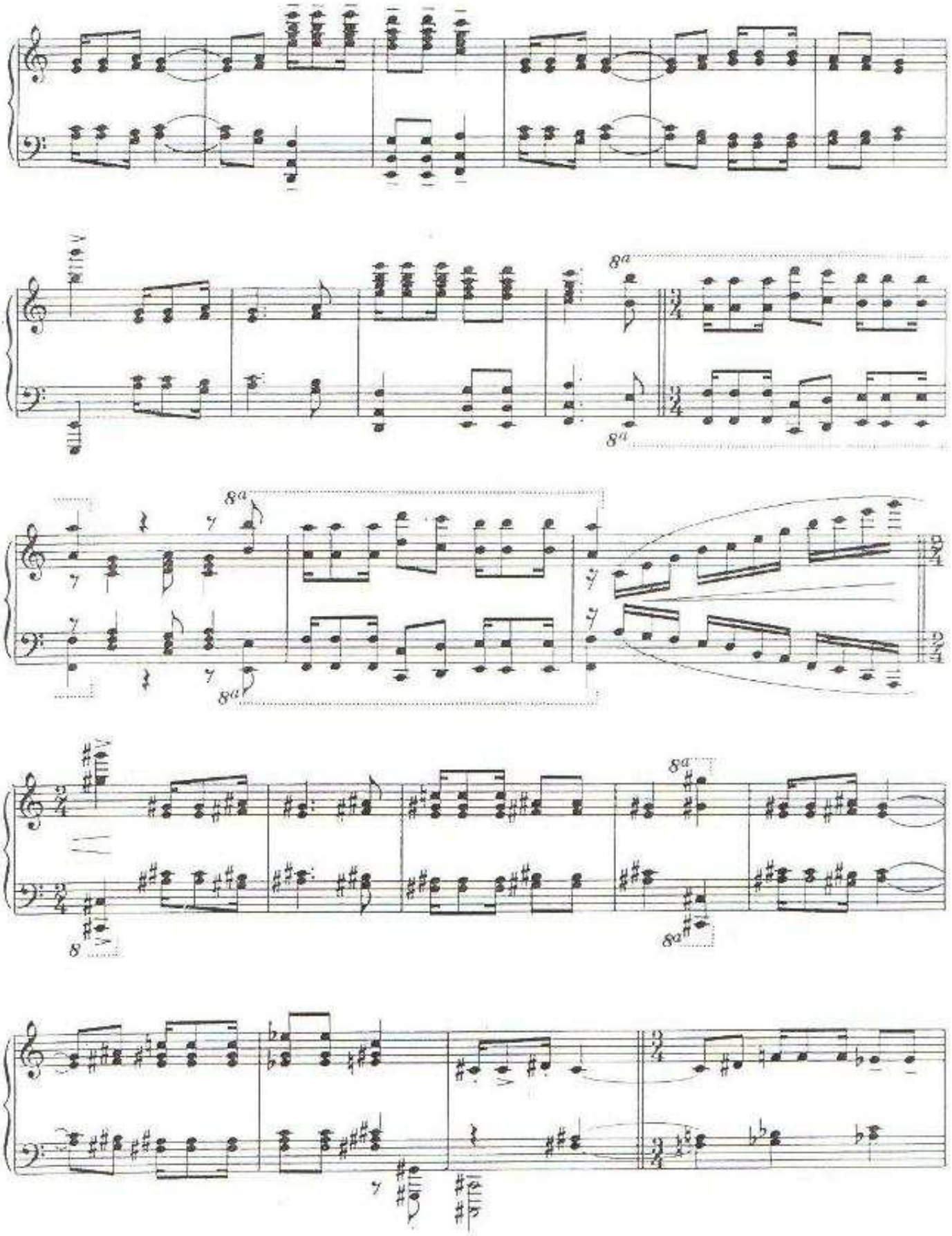


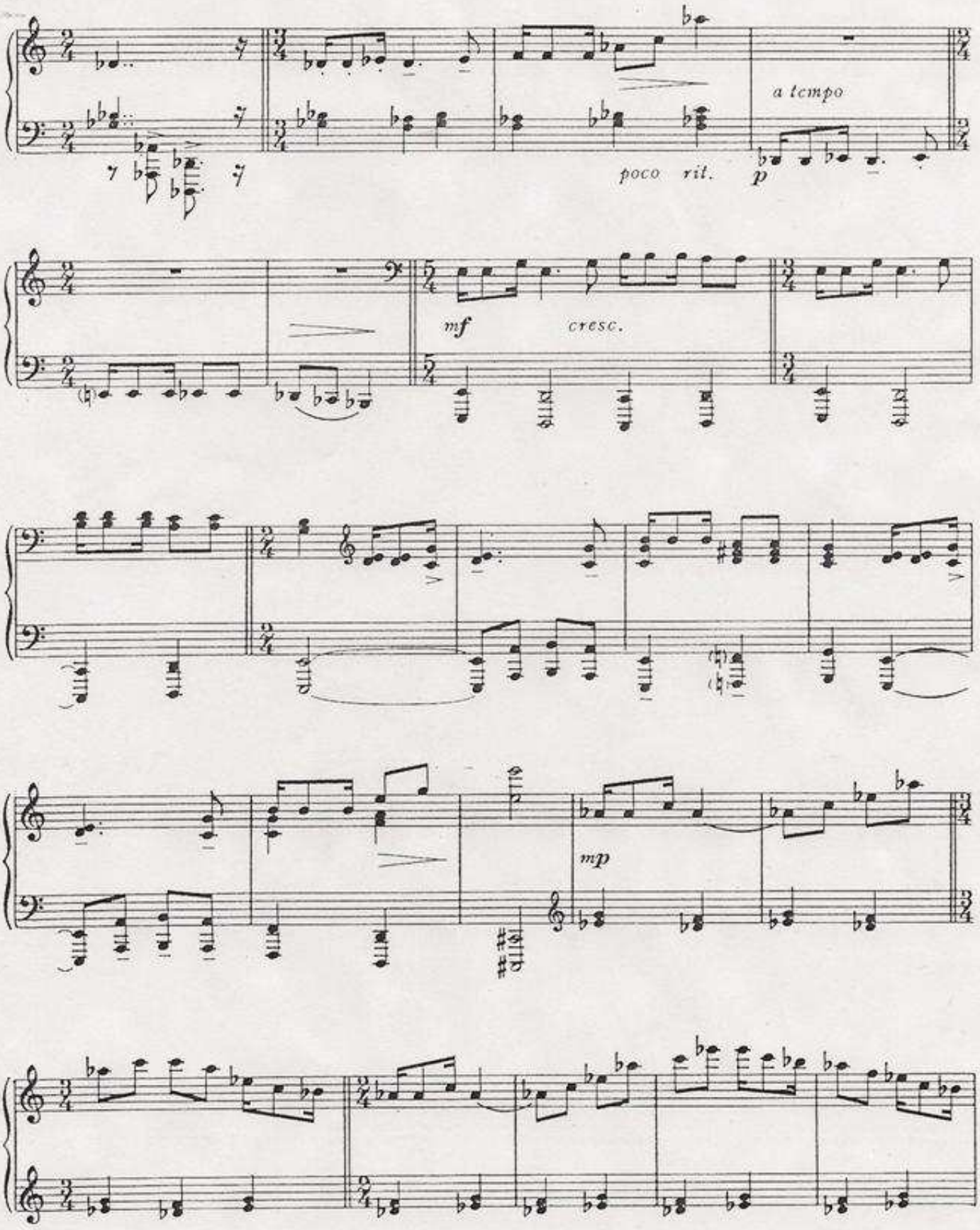
©Copyright 1955 by Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas CEMBRA – São Paulo
Todos os direitos autorais reservados – All Rights Reserved

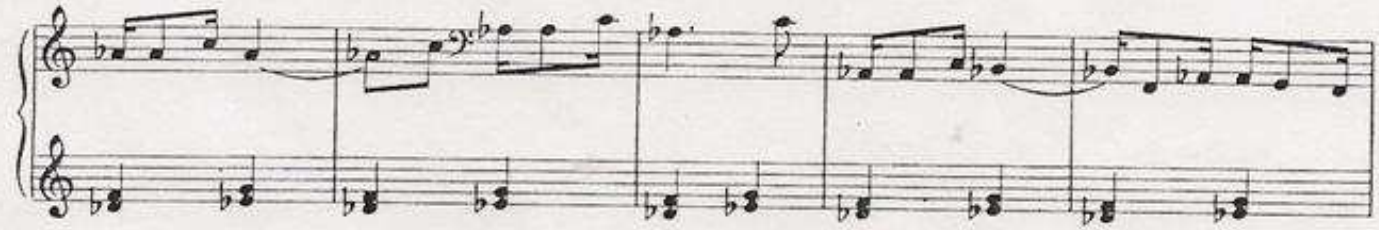

ten.
8a
8a
Ped.
8a

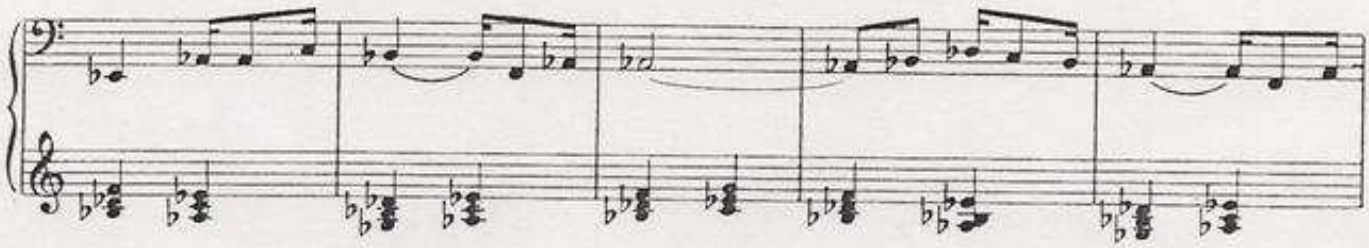

8a
8a


m. e.
m. d.
m. e.
m. d.
m. e.
md
rall
poco
ff

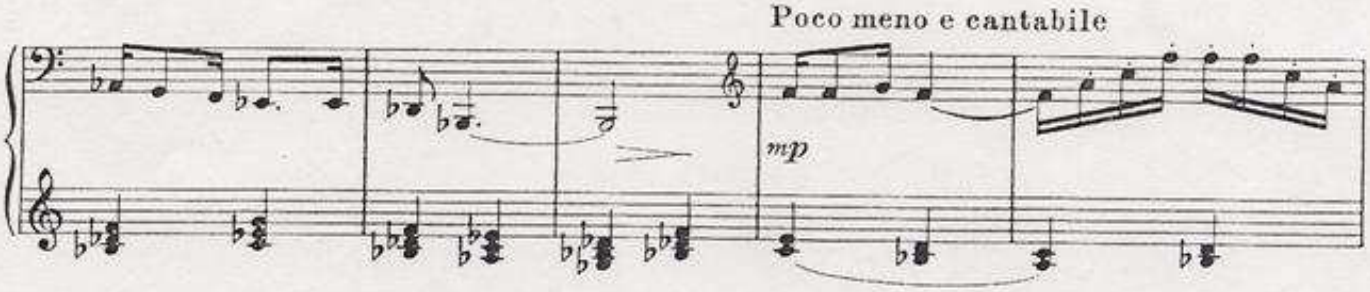



a tempo
poco rit.
p
mf
cresc.
mp

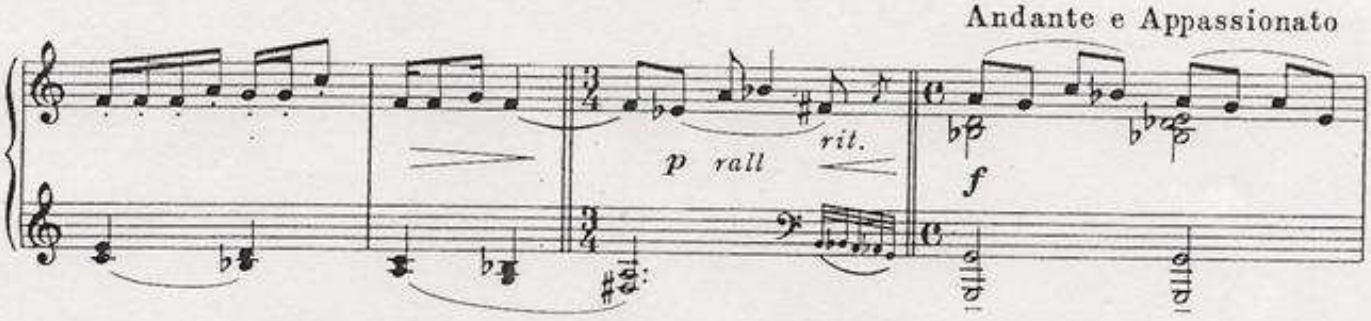


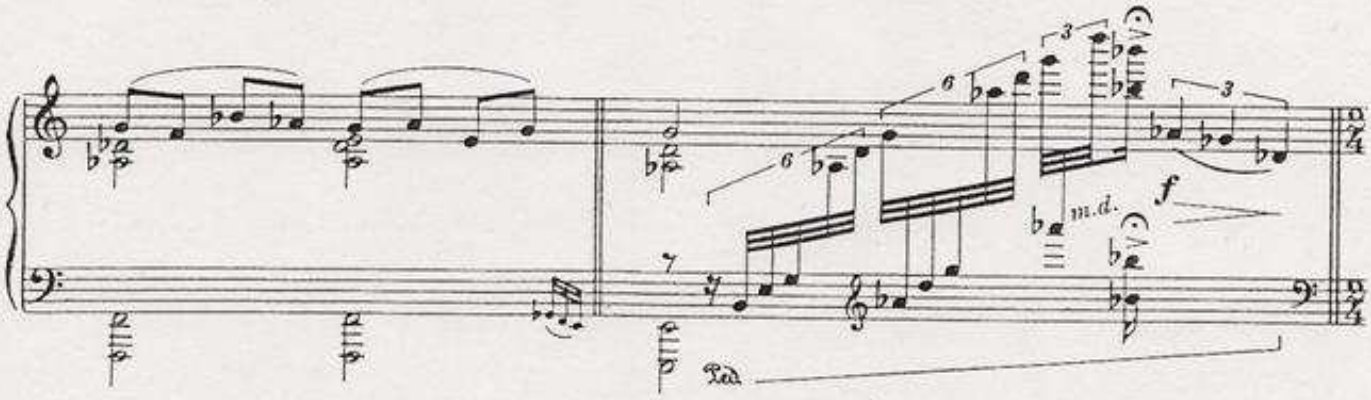


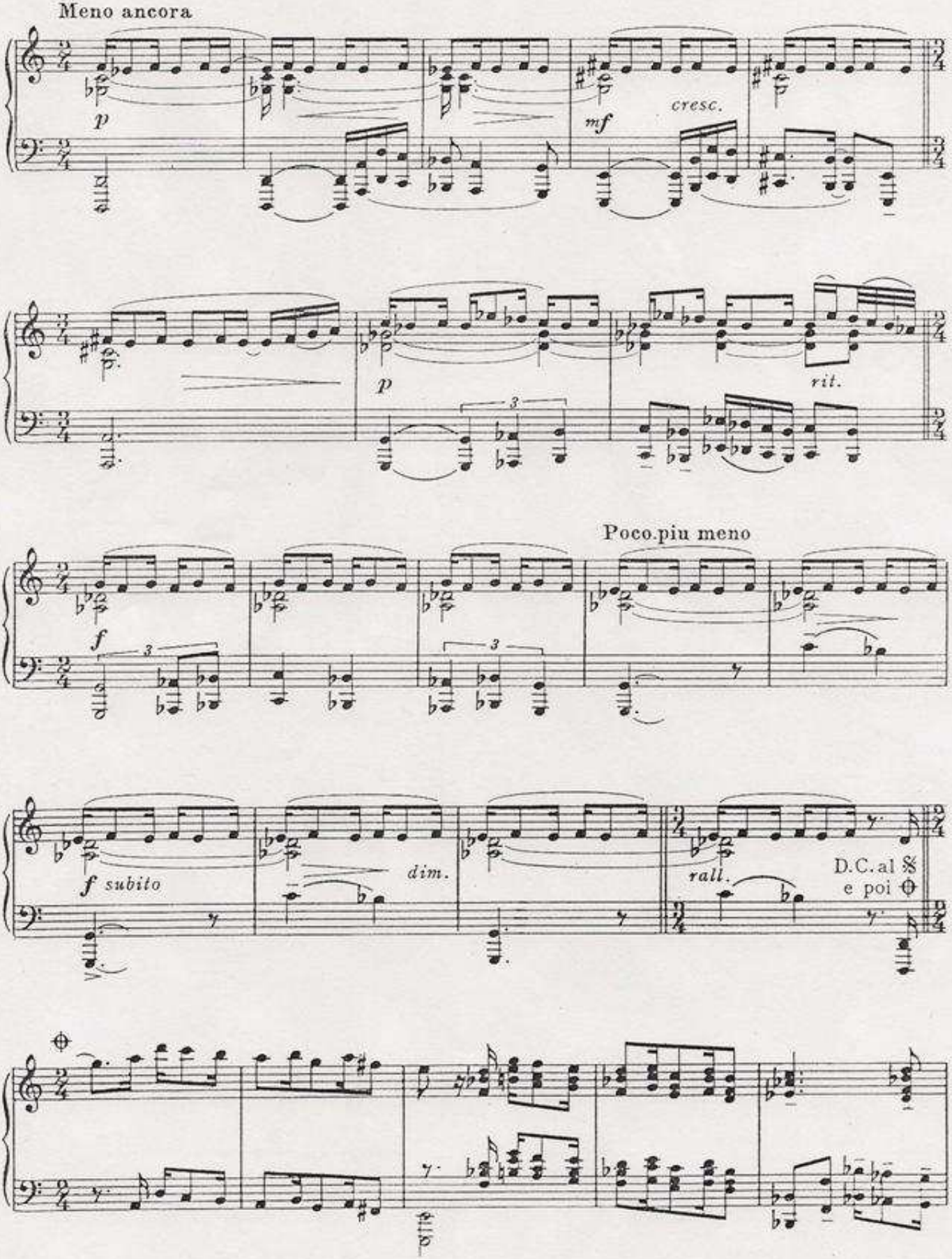
Poco meno e cantabile

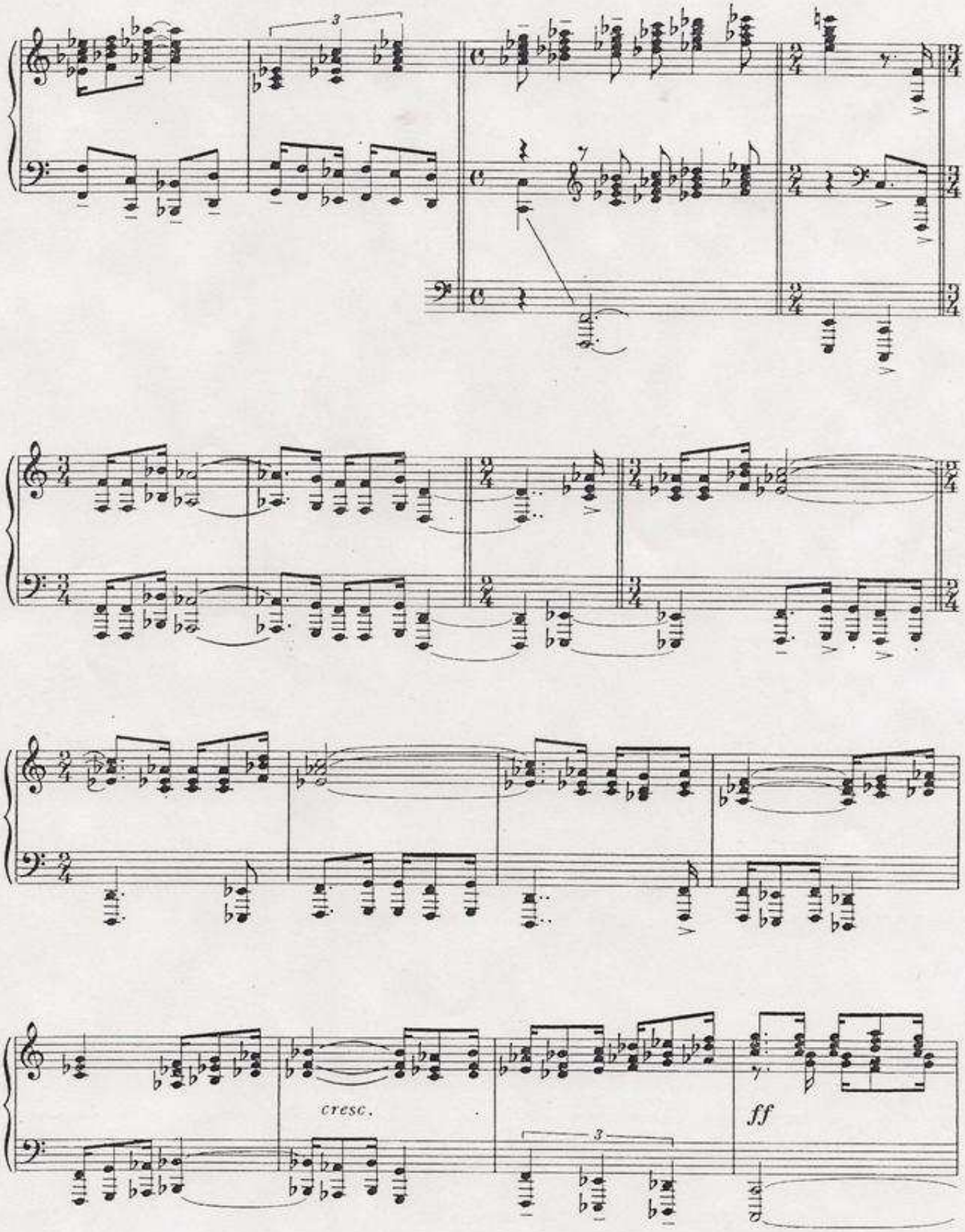


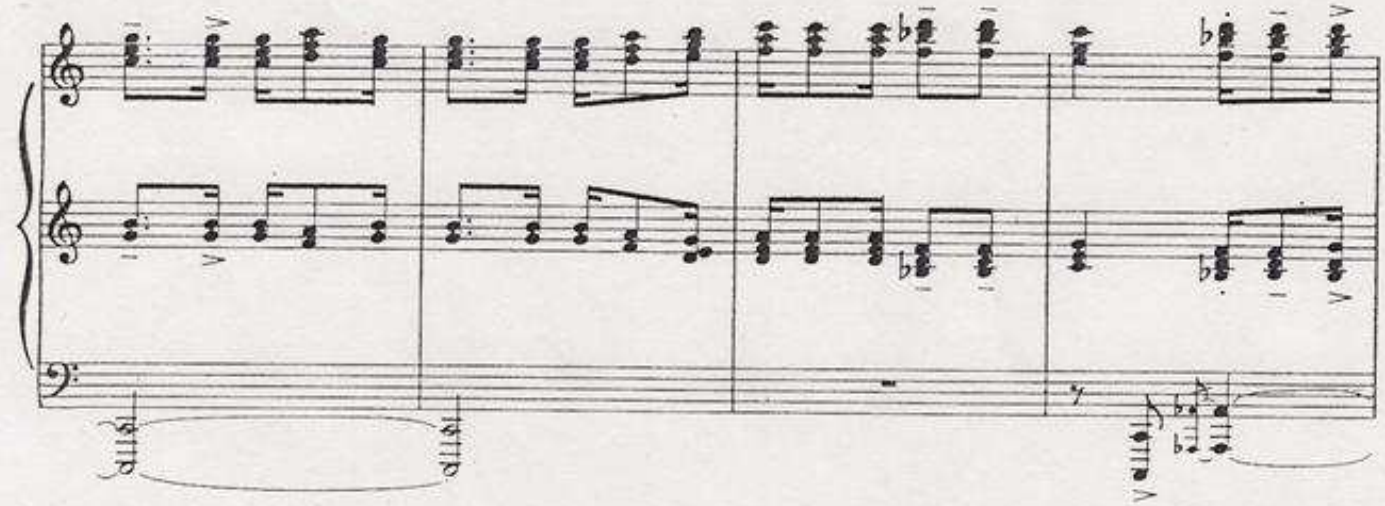
Andante e Appassionato

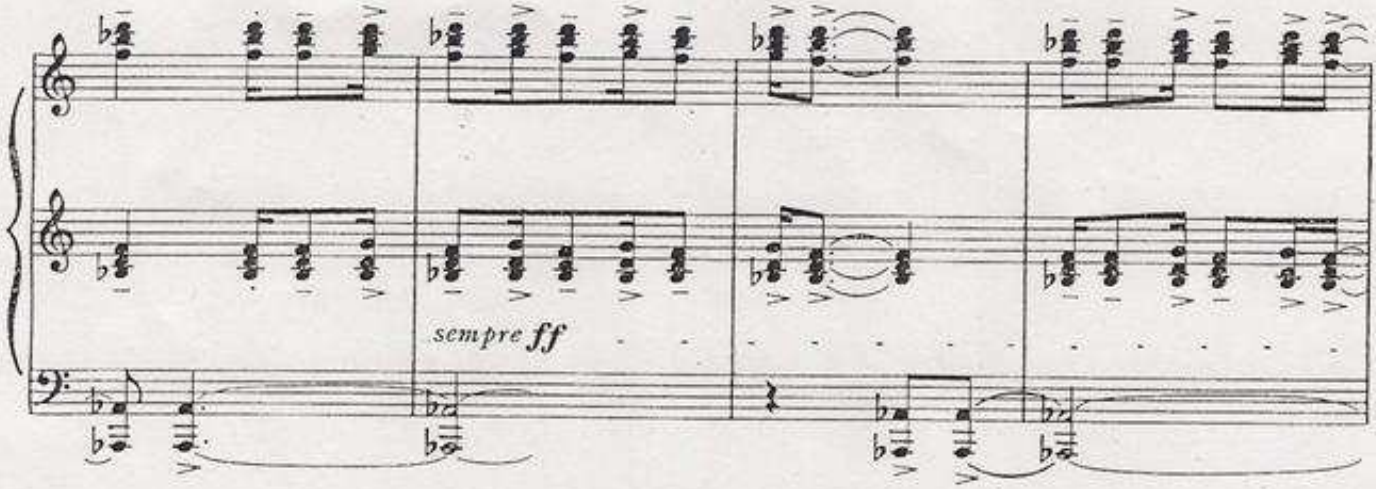


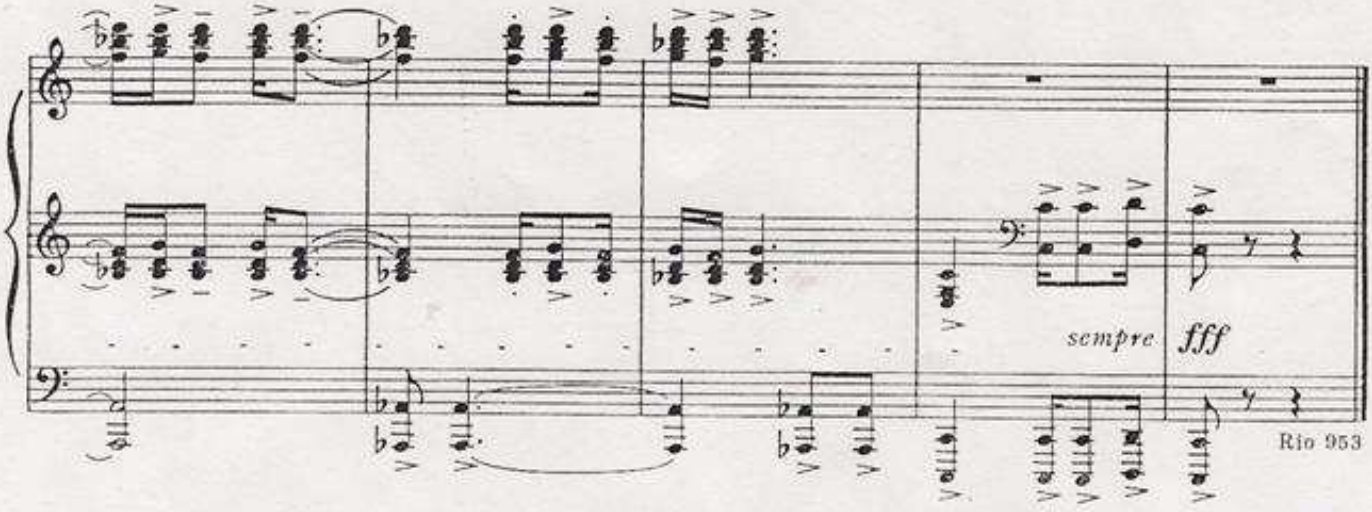



Meno ancora
p
mf
cresc.
p
rit.
Poco.piu meno
f
f subito
dim.
rall.
D.C.al 𝄋
e poi ⊕


3
cresc.
ff
3




sempre ff


sempre fff
sensa ril.

Para JEANNETTE e HEITOR ALIMONDA

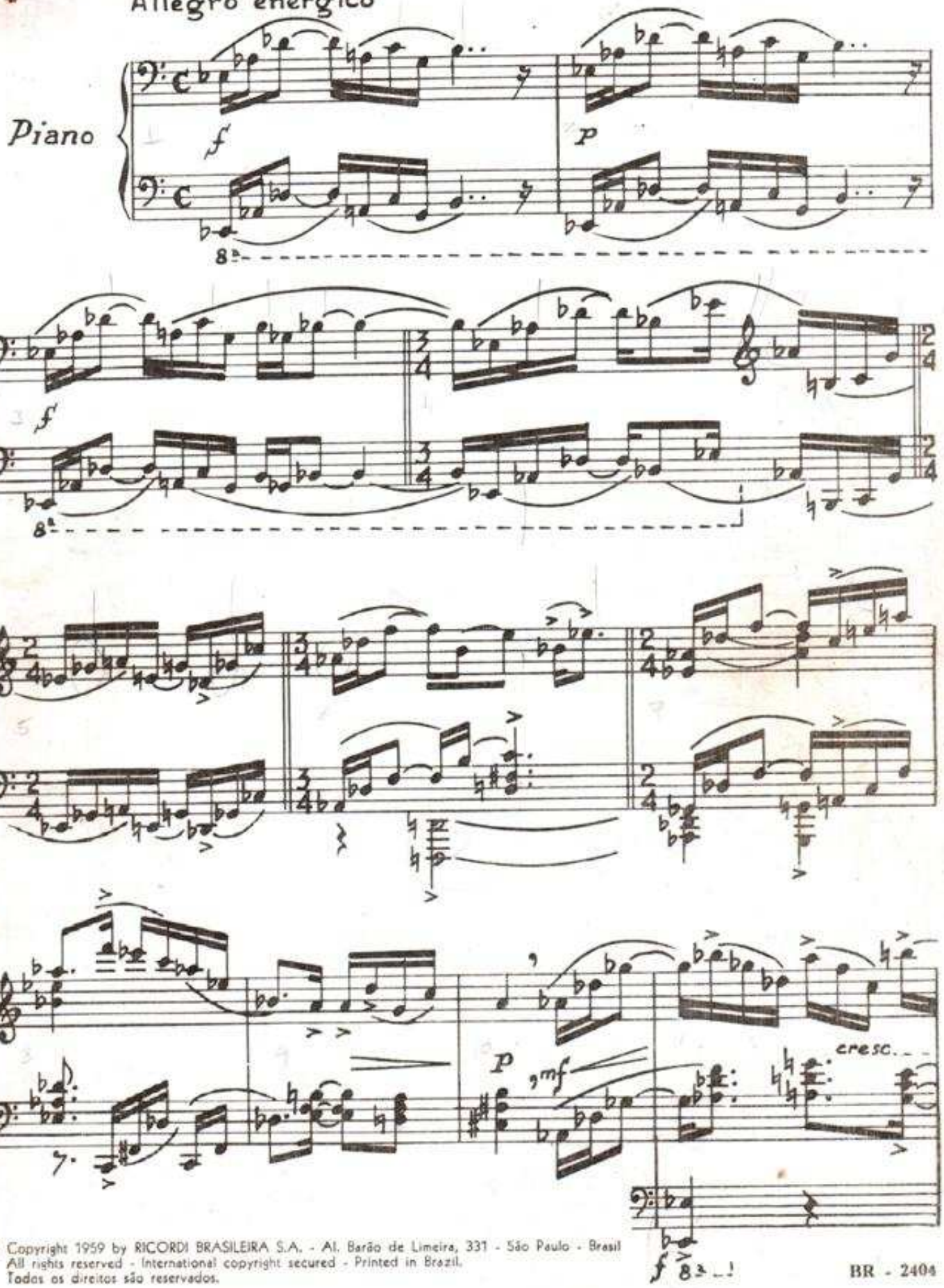
SONATA

N.º 3

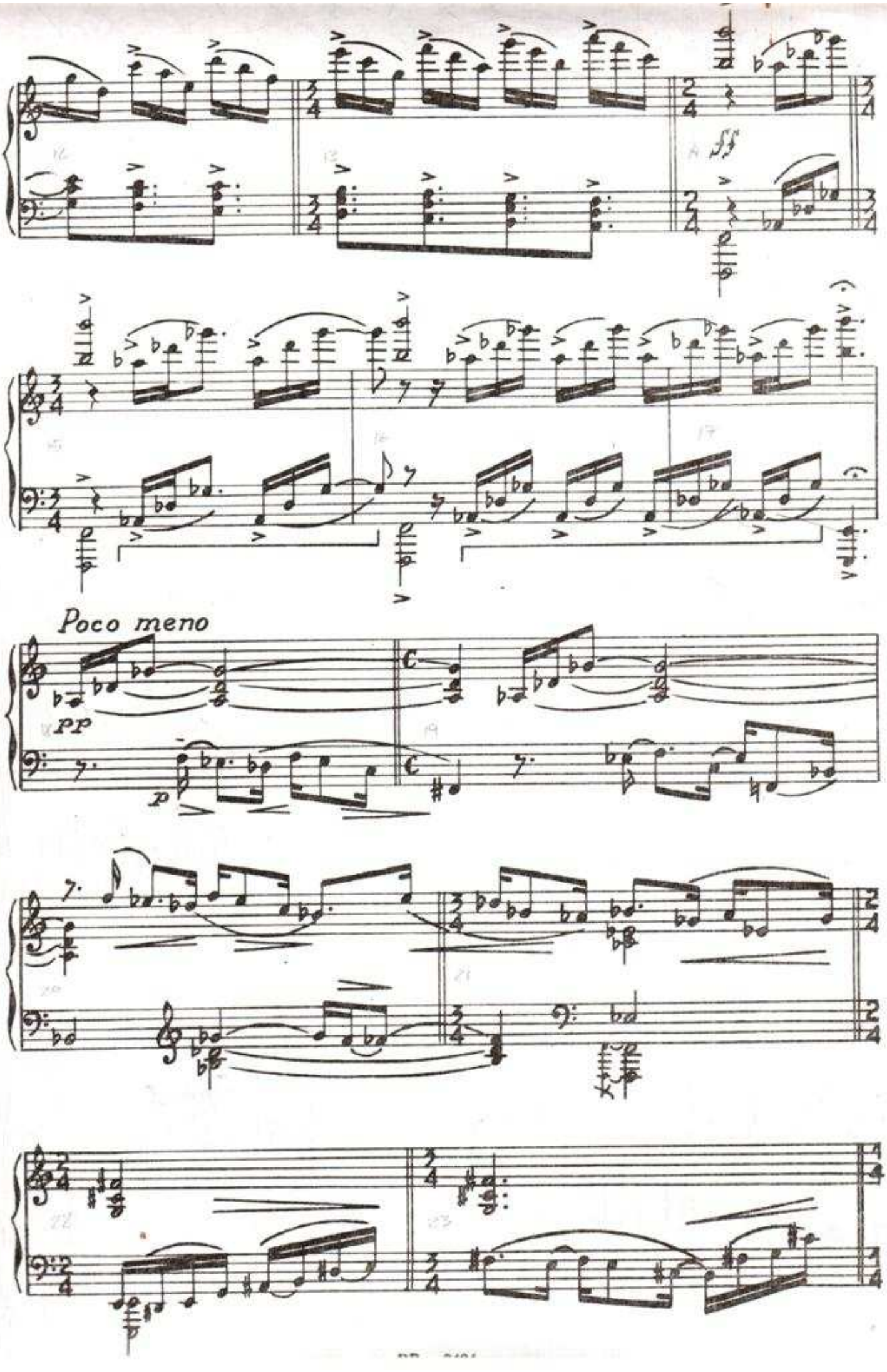
1986 | N.º 84

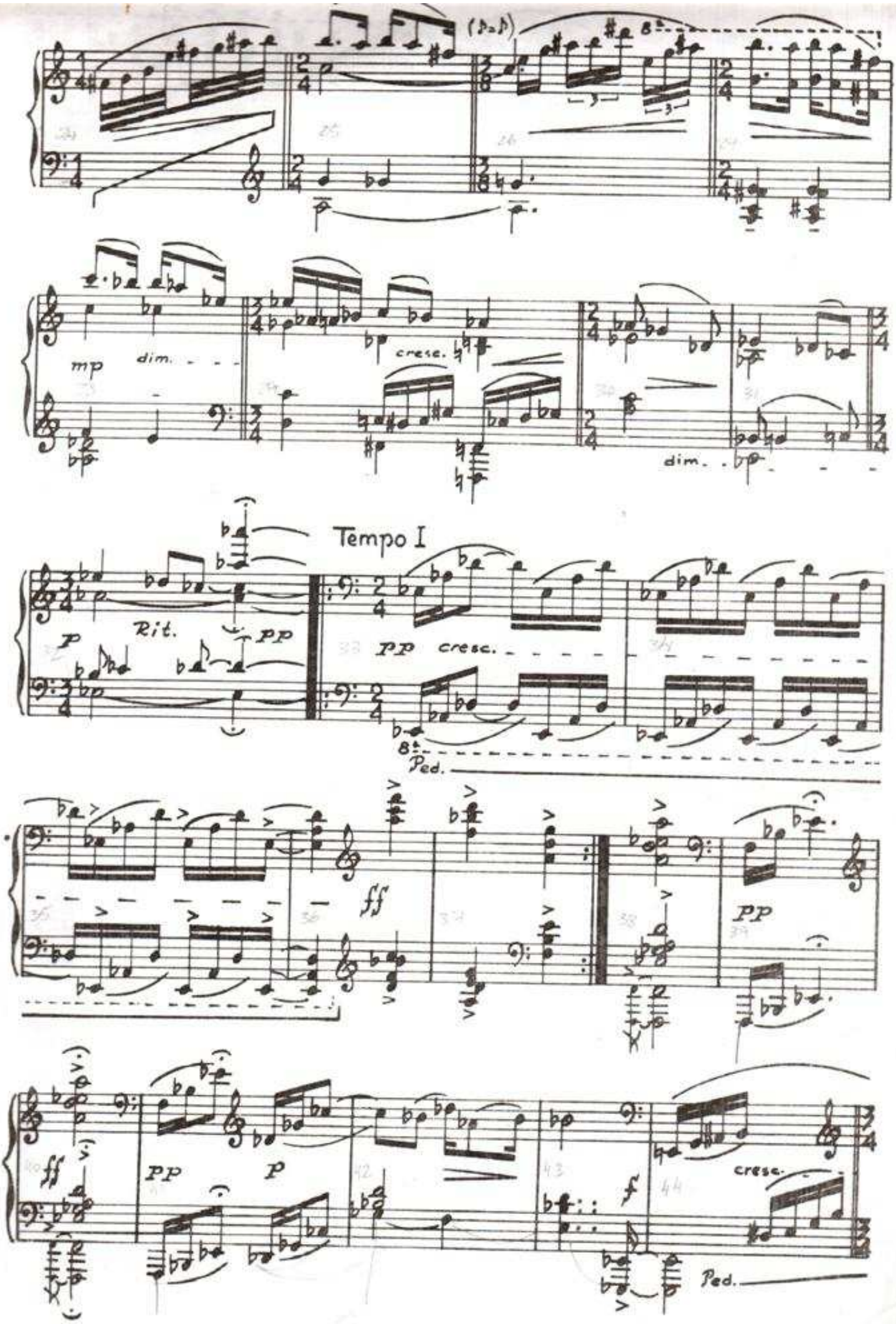
CLAUDIO SANTORO

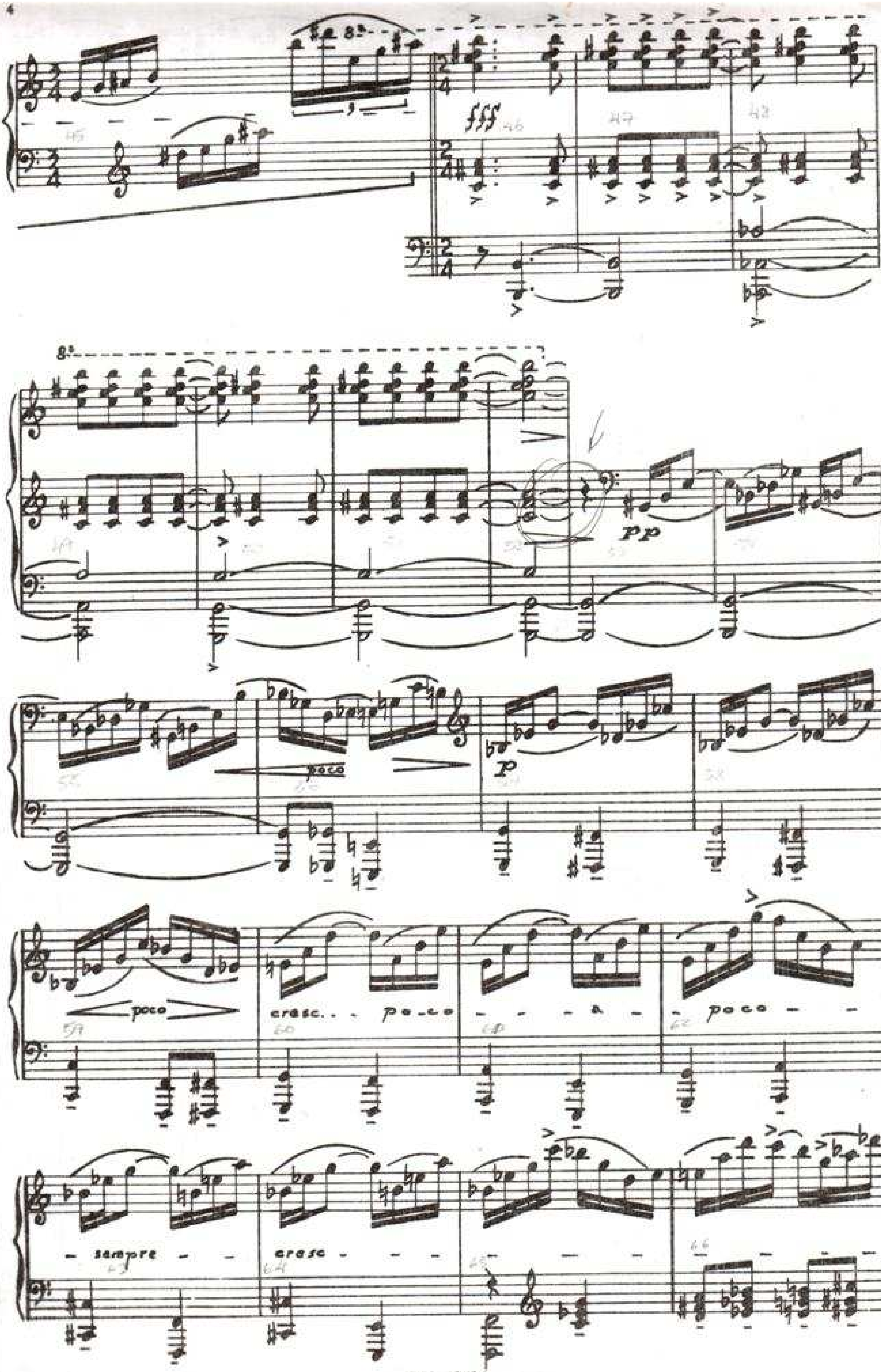
Allegro energico

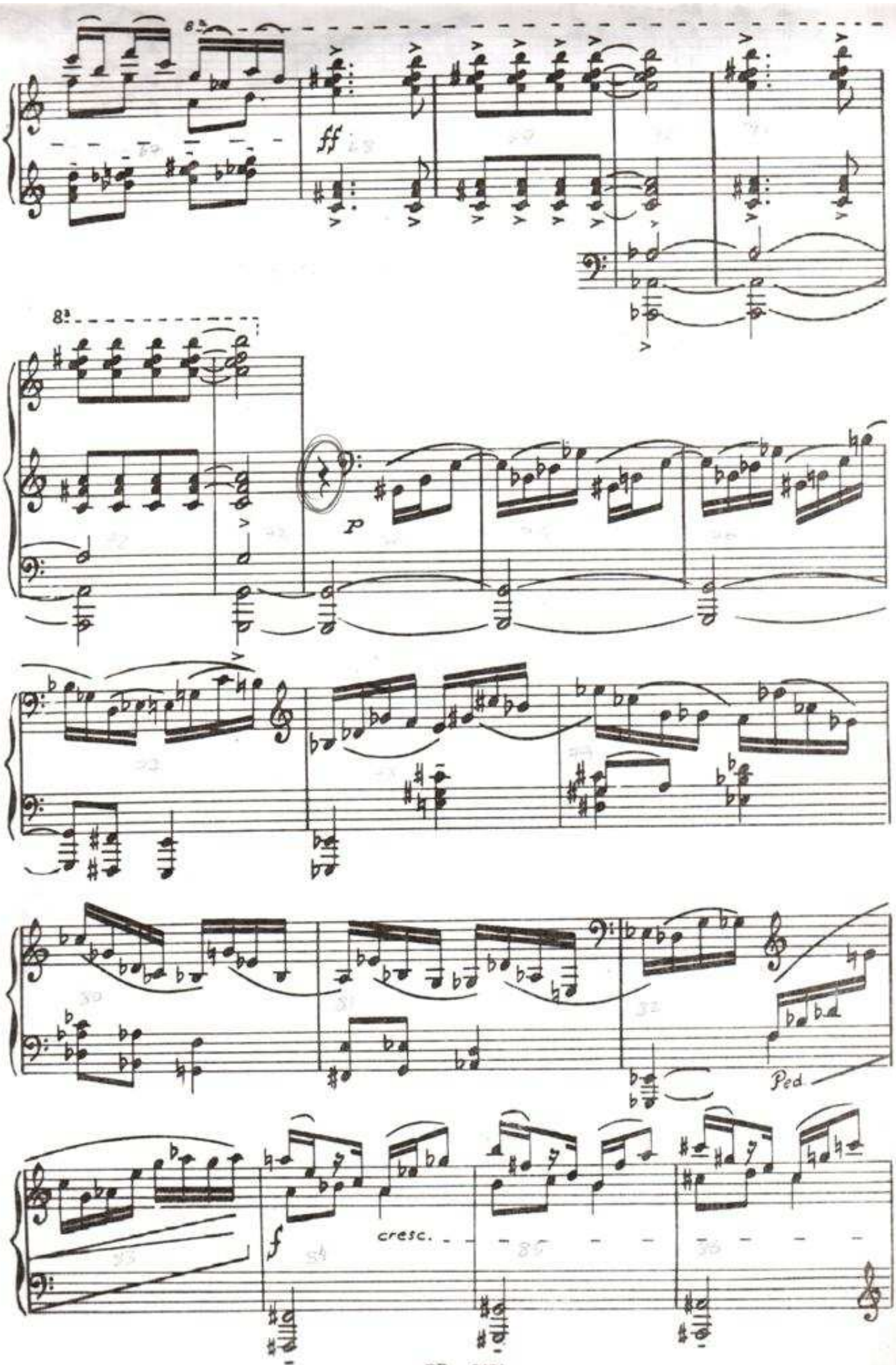


© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.


55
Poco meno
pp
p


mp
dim.
cresc.
dim.
Tempo I
p
Rit.
pp
pp
cresc.
8va
Ped.
ff
pp
ff
pp
p
f
cresc.
Ped.


8a
fff
8a
pp
poco
p
poco
cresc. . . po-co - - - a - - poco - -
- sempre - - cresc. - - -


8va
ff
8va
p
Ped.
f
cresc.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo