

IDEOLOGIAS CRUZADAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DE CLÁUDIO SANTORO

Josye Durães
josyeduraes@yahoo.com.br
UFRJ

Resumo

O objetivo da presente pesquisa, ainda em andamento, é caracterizar possíveis reflexos ideológicos na produção musical de Cláudio Santoro.

Assim, com enfoque em história social e com uma metodologia dialética e fenomenológica, pretendemos definir se é possível estabelecer cortes temporais para delimitar a presença hegemônica de uma determinada ideologia em fases específicas da produção musical do compositor ou se na verdade, essas ideologias se entrecruzavam.

Palavras Chaves : Música, Ideologia, Cláudio Santoro

A presente comunicação relata parcialmente pesquisa em andamento, que tem por objetivo responder duas questões lançadas no início desta pesquisa: podemos estabelecer cortes temporais para delimitar a presença hegemônica de uma determinada ideologia em fases específicas da produção musical de Cláudio Santoro? Em que medida poderíamos considerar que a obra deste compositor já apresentava características ideológicas nacionalistas ou de vanguarda, por exemplo, antes ou até mesmo depois do período em que se costuma achar possível encontrá-las (1947 a 1960)? .

Antes de mais nada , é importante ressaltar novamente as concepções fundamentais a esta pesquisa: música como instância articuladora da sociedade (FISCHER; 1959 e FREIRE; 1994),música como expressão simbólica (CASTORIADIS; 1982),forma (FISCHER; 1959), e história como um processo (BURKE; 1992 , CARTROGA; 2000).

Assim, a fim de responder às questões expostas, e apoiados pelo referencial teórico adotado, buscamos identificar possíveis repercussões ideológicos na obra de Cláudio Santoro.

Com o intuito de atingir este objetivo, nos valem ,em um primeiro momento de pesquisas de outros autores que já tenham analisado Santoro, e que de alguma maneira tenham identificado algum tipo de expressão ideológica em sua música. Ou seja, estaremos dando

voz a diversos analistas de Santoro e articulando essas vozes segundo nossa perspectiva histórica.

Para isso, constituímos um banco de dados no qual os aspectos ideológicos identificados por cada autor foram lançados juntamente com seus respectivos exemplos musicais.

Após esta primeira seleção, dispusemos o banco de dados de forma cronológica, a fim de que pudéssemos visualizar em uma seqüência temporal o possível entrecruzamento de ideologias na produção musical de Santoro, segundo a perspectiva dos analistas consultados.

Segundo o ponto de vista de enciclopédias e demais livros da literatura especializada, existem algumas fases sucessivas e claramente identificáveis na obra de Santoro; relacionáveis ao predomínio de ideologias diferentes. Segundo essas fontes, entre 1940 e 1948, o compositor dedicou-se a escrever música nos moldes do dodecafonismo trazido por Koellreutter, expressando ideologias vanguardistas. Depois, entre 1948 e 1960, Santoro teria escrito peças de caráter nacionalista, de acordo com as resoluções do Congresso de Praga, expressando, portanto, outra posição ideológica. Após 1960, o compositor teria iniciado "(...) *os primeiros estudos de música eletrônica, com novo tipo de serialismo e emprego aleatório controlado.*" (MARIZ,1992:60). Esta última "fase" representaria uma nova guinada ideológica do compositor.

Não foi exatamente isso que a leitura do nosso banco de dados nos revelou. A partir da nossa leitura, pudemos perceber que essas fases além de não serem sucessivas e cronológicas ,apresentam características mistas. As características musicais e ideológicas que expressam dialogam podendo ser visualizadas em sobreposição, ainda que com diferentes ênfases na produção musical de Santoro.

Dessa maneira, remontamos a FREIRE (1994) , que considera que a música está ligada a uma temporalidade histórico social que condensa tempos variados e FISCHER (1959) que afirma que "(...) *a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras.* " (FISCHER, 1959: 207).

A primeira peça que figura no nosso banco de dados é a *Sonata nº1 para violino e piano* do ano de 1940. A análise desta obra foi realizada na dissertação de mestrado de RODRIGUES (1985) e segundo a autora a peça está escrita segundo a técnica dodecafônica mais ou menos livre.

Este comentário inicialmente nada nos traz de novo, uma vez que o ano de 1940, segundo as abordagens que apontam fases precisas na obra do autor, figura na fase dita dodecafônica.

O fato, porém, de a autora afirmar que a escrita dodecafônica de Santoro não é tão ortodoxa, nos leva a concordar com outros autores, dentre eles MARIZ (1992), que identificam em Cláudio Santoro um dodecafonista não muito rigoroso e intransigente. Ou seja, o compositor não era escravo da série. Ele a utilizava, mas se permitia certas liberdades, que não poderiam ser aceitas, no caso de uma composição mais ortodoxa.

A segunda peça que integra o banco de dados é a *Sonata nº1 para piano* do ano de 1942. Nesta obra analisada por KUBOTA (1996), a autora aponta não só a exposição da série dodecafônica logo no início do primeiro movimento, como também afirma que no último movimento há uma linha melódica que delinea uma reminiscência da melodia folclórica brasileira "Terezinha de Jesus".

Essa obra é exemplo importante para o que nos propomos a abordar nesta pesquisa, pois podemos perceber, claramente, a presença dos significados residuais e atuais, entrecruzados na obra em questão.

Como já foi dito em capítulo anterior, os significados latentes dizem respeito às novas ordenações estruturais que a música está sempre a propor à sociedade, ou seja, embora escrevendo em um período e em articulação com movimentos vanguardistas, resíduos da ideologia nacionalista aparecem na volta ao "folclore", tão peculiar às primeiras décadas do século XX. Os significados atuais estariam expressos pela abordagem dodecafônica. Poderíamos ainda, visualizar significados latentes relativos a obras posteriores, nos quais os elementos nacionalistas ganhariam ênfase no trabalho de Santoro.

Assim, apesar de escrita no ano de 1942, dentro do período em que Santoro estava envolvido com as ideologias de vanguarda, a *Sonata nº1 para piano* apresenta características nacionalistas, residualmente, e que serão retomadas na fase dita nacionalista que só será concretizada alguns anos depois.

A *Sonata 1942*, escrita para piano, também foi analisada por KUBOTA (1996). A autora aponta a apresentação da série dodecafônica logo no primeiro grupo temático da exposição. Além disso, a autora identifica nesta composição uma forma composicional clássica e afirma que, na tentativa de criar um idioma novo, Santoro apóia-se em procedi-

mentos e formas clássicas. Ou seja, resíduos do classicismo, ou do neo-classicismo do início do século XX, também parecem presentes nesta fase.

Por fim, Kubota ainda identifica duas células rítmicas de característica afro-brasileira, o que, mais uma vez, permite considerar a presença de significados residuais, de inspiração nacionalista, permeados à estética vanguardista.

A análise desta peça parece abranger os três níveis de significados abordados em FREIRE (1994): os significados atuais, residuais e latentes, ou seja, a atualidade do movimento vanguardista, que tem na década de 40, no grupo Música Viva, um núcleo de referência importante, a presença residual de estéticas anteriores ou de outras culturas, e uma possível antecipação ou latência da retomada nacionalista que o autor empreenderia posteriormente.

Assim, quando Kubota identifica uma forma composicional clássica, nós percebemos aí a presença de significados residuais, através dos quais, signos de outras épocas podem ser dotados de outras significações ligadas à época atual, ou seja, da criação da obra.

Da mesma forma que a presença de um ritmo afro-brasileiro também aponta um significado e a presença da série dodecafônica expressa os significados atuais ligados ao momento histórico.

Assim, as análises de Kubota permitem visualizar, em obras da década de 40, diferentes matizes estéticos e ideológicos, uma vez que autora aponta características que remetem a ideologias expressas em concepções estéticas de vanguarda, clássica e nacionalista, numa obra datada do ano de 1942, pertencente à “fase dodecafônica” de Santoro.

A *Sonata para flauta e piano* composta em 1942 foi analisada por POTTHOFF (1997). O autor considera que esta sonata pode ser percebida como uma alusão ao pensamento barroco, inclusive pelo uso da polifonia. Potthoff também aponta uma utilização bastante rigorosa da série sem no entanto ser ortodoxa.

Novamente parece, nas observações de Potthoff, transparecer um entrecruzamento de ideologias, desta vez entre as da estética de vanguarda e a barroca. Uma mistura que pode parecer até um tanto quanto surpreendente mas, ainda segundo Potthoff, esta peça surge quase como uma obra experimental.

A *Sonata n°3 para violino e piano* datada de 1947, apresenta segundo RODRIGUES (1985) trechos melódicos de caráter nacionalista bem com uma maior proximidade com o folclore. A autora também aponta a presença de melodias tipicamente nordestinas.

Segundo pudemos constatar na biografia do compositor escrita por Vasco Mariz, a *Sonata n°3 para violino e piano* foi escrita durante a estada de Santoro na França como bolsista e sob a supervisão de Nadia Boulanger.

Embora em termos estritamente cronológicos a *Sonata* esteja no período considerado dodecafônico, traços associáveis à ideologia nacionalista, como foi apontado por Rodrigues, podem ser identificados.

Assim, podemos supor que quando participou do Congresso de Praga em 1948, Santoro não estava tão longe das resoluções tomadas no relatório Zdanov. Também é possível imaginar que negar o dodecafonismo e compor músicas de caráter exclusivamente nacionalista não foi um “choque” tão grande como afirma MARIZ (1992), mas sim resultado, em parte, de um caminho pluralista que o compositor já vinha percorrendo.

Do ano de 1947 pulamos para o de 1954, no qual foi composta a obra para piano *Toccatata*. Essa obra foi analisada por FREIRE (2003) segundo a ótica de cinco pianistas que a interpretaram.

O autor em suas entrevistas destaca a presença de melodias brasileiras, de um nacionalismo não tão evidente, que vai se expondo aos poucos, ao mesmo tempo em que alguns entrevistados destacam o fato de sentirem nessa obra resquícios do Romantismo do século XIX, assim como um prenúncio da Bossa Nova.

É interessante percebermos como todas as obras apresentadas até então contém significados latentes ,permitindo considerarmos que o compositor parece estar sempre se antecipando às tendências futuras.

Na *Toccatata*, além de escrever numa linha mais claramente identificável como nacionalista, que corresponde à fase identificada na literatura especializada para essa época, o compositor não só antevê a Bossa Nova, como volta ao passado, buscando a inspiração do melodismo romântico. As harmonias apontam para um pós- romantismo, segundo nossa percepção, mesclando-se a outras tendências peculiares ao século XX.

Sabemos que assim como Santoro, muitos músicos de fora da esfera erudita tiveram aulas com Koellreutter, inclusive Tom Jobim. Além disso, é de notório conhecimento a

parceria que o compositor fez com Vinícius de Moraes por volta de 1950, demonstrando assim o trânsito que o compositor tinha em várias esferas da música.

Portanto é perfeitamente justificável que elementos da Bossa Nova apareçam em suas músicas, aparecendo entrecruzadas a outras características estéticas.

As últimas obras do banco de dados são: a *Sonata n°3 para piano (1955)*, a *Sonata n°4 para piano (1957)* e a *7ª Sinfonia*.

Na *Sonata n°3 para piano*, NASCIMENTO (1998) aponta no último movimento a repetição métrica de um ritmo que representa o nosso "brasileirismo", representando a batucada brasileira

Na *Sonata n°4 para piano*, KUBOTA (1996), identifica também reminiscências de uma melodia folclórica brasileira, que aparece de forma fragmentada.

A *7ª Sinfonia* foi composta para a inauguração da cidade de Brasília. A análise realizada por MENDES (1999) utiliza conceitos marxistas aplicados à música tais como *Intonazia* e *Imagem Musical*. Além disso, o autor parte do pressuposto que é possível relacionar música e imagem. Desta forma, o uso de melodias modais, características do Nordeste brasileiro, foi a forma encontrada por Santoro para retratar os imigrantes nordestinos que vinham se assentar na nova capital do país.

Essas três últimas obras segundo os analistas consultados, foram compostas dentro dos moldes nacionalistas "esperados", embora a *7ª Sinfonia* tenha sido composta no ano de 1960, ano este em se inicia a fase dita experimental de Santoro. Ainda assim, segundo Mendes esta obra é de um nacionalismo quase ufânico.

Assim, de acordo com o que foi exposto até aqui, podemos concordar com FISCHER quando este afirma que " *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, 1959:51) . O mesmo autor afirma que a experiência de um compositor é condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta, embora consideremos nesta pesquisa, que este condicionamento da atualidade histórica do compositor se mescla a resíduos e latências.

Assim, atestamos a condição de ser histórico de Cláudio Santoro. Compositor que escreveu de acordo com tendências da época, mas que nunca deixou de imprimir como ar-

tista, em sua obra seu toque especial, ou seja, sua obra expressa com clareza a interação dialógica entre os níveis individual e social.

Sempre a par das mais recentes tendências estéticas de sua época, também não deixava de buscar no passado elementos que o embasassem para sempre se redescobrir e com isso apresentar tendências novas, prenunciando concepções estéticas futuras em sua obra.

Assim, segundo a linha de abordagem adotada, podemos perceber que não há como estabelecer fases lineares na produção musical deste compositor. Assim como Freire, consideramos insatisfatória a abordagem cronológica e causal para analisar a arte, no nosso caso a música, pelo reducionismo que resulta dessa periodização, que exclui a pluralidade ideológica e estética.

Como também pudemos perceber, não há a expressão de uma única ideologia nas peças analisadas. Muito pelo contrário, o que podemos observar é um cruzamento de tendências, demonstrando assim a experiência plural do compositor, um indivíduo criador engajado no debate social, expressando da melhor maneira possível, através da música, sua "visão de mundo".

Referências bibliográficas

BURKE, Peter (org). "A Escrita da História- novas perspectivas" .São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. "A Instituição Imaginária da Sociedade." Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

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

FREIRE, Vanda Lima Bellard. "A História da Música em questão- uma reflexão metodológica". Em: "Fundamentos de Educação Musical". Porto Alegre: UFRGS/ABEM, 1994.

FREIRE, João Miguel Bellard. "Pianistas e Cláudio Santoro – Um estudo etnomusicológico". Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2003.

KATER, Carlos. "Música Viva e H. J. Koellreutter : Movimentos em direção à modernidade." São Paulo : Musa Editora : Atravez, 2001

KUBOTA, Marly . "A Sonata na Música Pianística de Cláudio Santoro." Dissertação de Mestrado. Porto Alegre : UFRGS, 1996

MARIZ, Vasco. "Cláudio Santoro". Rio de Janeiro : Ed. Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. "Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica". Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Uni-rio, 1999

NASCIMENTO, Maria Cristina do. "A Sonata nº 3 para piano de Cláudio Santoro sob a

concepção de um novo nacionalismo “. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 1998.

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

POTTHOFF, Ayres. " A Música de Câmara, com Flauta, composta por Cláudio Santoro entre 1940 e 1946 - uma abordagem fenomenológica. " Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997 .

QUEIROZ, Paulo Sérgio Trindade. " A Mágica e sua inserção nos processos culturais do Rio de Janeiro. Final do século XIX e início do século XX " : Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2004 .

RODRIGUES, Amarillis Guimarães. “ Os recursos expressivos na interpretação da Sonata nº 4 de Cláudio Santoro “. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 1985.

SANTORO, Maria Carlota Braga. “ Redescobrimo Cláudio Santoro “. Rio de Janeiro : Barroso Produções Editoriais, 200.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. " Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri - subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. " Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2000.