

O reconhecimento dos conceitos de Intonazia e Imagem Musical como componentes da construção de performance da Sonata n^o4 (Fantasia), de Cláudio Santoro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Performance Musical

Mateus Santin Mendes
Universidade Estadual de Campinas
mateusantinmendes@gmail.com

Alexandre Zamith Almeida
Universidade Estadual de Campinas
zamith@unicamp.br

Resumo. Esta comunicação traz resultados parciais de projeto de Iniciação Científica voltado à *Sonata n^o4 (Fantasia)*, de Cláudio Santoro, para piano, obra que conjuga musicalidades de diferentes contextos. Por meio de revisão bibliográfica, reconhecemos os conceitos de Intonazia e Imagem Musical, e ponderamos sobre a potencial importância de sua consideração para o desenvolvimento de concepções interpretativas da obra em questão. Realizou-se também o reconhecimento dos elementos que caracterizam cada musicalidade por meio da análise da partitura e de pesquisa de material audiovisual. Por fim, pudemos expor momentos da obra em que tais conceitos, se bem articulados com as propostas práticas, podem trazer benefícios ao intérprete no âmbito performático.

Palavras-chave. Cláudio Santoro, Sonata n.4, Imagem Musical, Intonazia, Performance Pianística.

Title. **The Recognition of the Concepts for Intonazia and Musical Image as Components of the Performance Construction of *Sonata n.4 (Fantasia)*, by Cláudio Santoro**

Abstract. This paper brings partial results of a Scientific Initiation project, focused on *Sonata n^o4 (Fantasia)*, by Cláudio Santoro, for piano, a work that contemplates musicalities from different conjugated social contexts. Through bibliographic review, we recognized the concepts for Intonazia and Musical Image, and pondered on the potential importance of their consideration for the development of interpretative conceptions of the work in question. There was also the recognition of the elements that characterize each musicality through the analysis of the score and research of audiovisual material. Finally, we were able to expose moments of the work in which such concepts, if well articulated with practical proposals, can bring benefits to the performer in performative scope.

Keywords. Cláudio Santoro, Sonata n.4, Musical Image, Intonazia, Piano Performance.

Introdução

A *Sonata n^o 4*, de Cláudio Santoro, apresenta características musicais cujo reconhecimento é importante para a construção de sua performance ao piano. Conjuga

musicalidades de contextos distintos, trazendo elementos remetentes ao nacionalismo musical brasileiro e derivados do expressionismo musical atonal. O reconhecimento de tais musicalidades presentes nessa sonata será importante para o intérprete no processo de construção de uma performance ao piano, uma vez que guia as tomadas de decisões por ações que se mostrarão provisórias ou definitivas. Tomaremos como fio condutor da reflexão aqui compartilhada o reconhecimento dos diferentes elementos musicais presentes na sonata em questão que caracterizam tais contextos, bem como seu diálogo com os conceitos de Intonazia e Imagem Musical. A partir de revisão bibliográfica, nortearemos nossas ações futuras para o desenvolvimento de uma investigação sobre a prática artística ao piano, que adotará os princípios da Pesquisa Artística. Desta forma pretende-se, após ponderação sobre a base teórica revista, adotar práticas que mais potencializam as ações performativas de obras que portem musicalidades semelhantes à da *Sonata n° 4*.

Tomaremos como referencial teórico para discutir Intonazia e Imagem musical os trabalhos de Malcolm Brown (1974); Laura Bishop, Freya Bailes & Roger T. Dean (2013); Rolf Inge Godøy (2004); Sérgio Nogueira Mendes (2009); e Peter E. Keller (2012). Boris Asafiev (1884-1949) contribui como fonte original de escrita desses dois conceitos. Para guiar investigações futuras no âmbito da Pesquisa-Artística nos embasaremos nas direções orientadas por Henk Borgdorff (2011), Rubén López Cano (2015); e Catarina Domenici (2012).

Esta comunicação apresenta resultados parciais de projeto de Iniciação Científica em andamento financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Aspectos Composicionais e Biográficos

A trajetória de Cláudio Santoro foi peculiar e sua consideração - ainda que panorâmica - se mostra de valorosa menção para esta pesquisa. Sérgio Nogueira Mendes (2009) divide a trajetória musical de Santoro em quatro fases: fase dodecafônica (1939-1946), de transição (1946-1948), nacionalista (1949-1960), e fase de retorno ao serialismo (1960 em diante), sendo esta última dividida em mais três fases - serial (1960-1965), de vanguarda (1966-1977), e de maturidade (1978-1989). Nota-se a ampla variedade de estilos - por vezes até mesmo conflitantes - pelos quais Santoro transitou. Uma possível consequência desse nomadismo estilístico é o “dodecafonismo não ortodoxo” adotado por Santoro e citado por Mendes (2009, p.37). Trata-se de uma exploração que vai além dos rigores dodecafônicos. Assumindo autonomia criativa, Santoro lançava mão de repetições e omissões de notas da série

dodecafônica, abdicava dos princípios de ordenação, acatava a mais de uma série por obra e avançava por vezes ao atonalismo livre. (MENDES, 2009, p.39).

Percorrendo cronologicamente o percurso de Santoro, reconhecemos durante a fase nacionalista obras de caráter distinto dos ideais dodecafônicos - tais como algumas *Paulistanas* e determinados *Prelúdios*. Essa fase foi inicialmente marcada pelo alinhamento à ideologia de partidos comunistas internacionais. Após um visto negado para os Estados Unidos, dada sua aproximação com os partidos comunistas (HARTMANN, 2009, p.184), Santoro entra em contato com as políticas do zhdanovismo (política cultural soviética stalinista) durante um congresso em Praga em 1948. Os princípios gerais dessa política consistiam em uma simplificação da linguagem artística, com a abnegação do formalismo e teorias estéticas ditas academicistas ou progressistas do século XX, e uma aproximação maior dos artistas com o povo. E mais: acatavam a música como veículo de propaganda política. Apesar da aproximação com as grandes massas, Santoro mantém sua postura “não ortodoxa”, agora aplicando-a à música de manifestação popular que se proliferava no Realismo Social.

Santoro compôs seis sonatas para piano, sendo as de número 3 e 4 representantes do estilo nacionalista do compositor. Situada no final da terceira fase, Santoro adota na *Sonata n^o4* maior liberdade quanto aos componentes de cunho nacionalista e às técnicas do atonalismo que viria a reexplorar em sua fase de retorno ao serialismo.

A aderência aos processos de elaboração tradicionais como modulações, sequências, articulação clara de frases, priorizando a utilização de estruturas fraseológicas típicas da música tonal como períodos e sentenças conferem às obras uma comunicabilidade não tornando-as herméticas, demasiadamente subjetivas e excessivamente inovadoras. Santoro parece estar conseguindo recriar um nacionalismo à sua maneira [...]. 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 [...]. (MENDES, 2009, p.107.)

A *Sonata n^o4* é composta por três movimentos distintos. O primeiro, em forma sonata (com adaptações idiossincráticas do compositor, adicionando o subtítulo “Fantasia”), explora rítmicas típicas do lundu conjugadas a uma linguagem harmônica moderna à época e de influência do atonalismo musical. Também contém seções nas quais se delibera pelo modalismo, polimodalismo e cromatismo. O segundo movimento se constitui numa Toada, com desenho melódico modal profundamente melancólico, acompanhado por ostinato arpejado com

articulação particular ao movimento. Este é intercalado com uma seção na qual o compositor cita brevemente um segmento de *Terezinha de Jesus*, canção tradicional brasileira, em arranjo estilizado. O terceiro e último movimento se compõe numa vigorosa Tocata/Batuque, com plena exploração de harmonia quartal, polimetria, polirritmia, além de também recorrer a citações não excessivas da canção anteriormente citada.

Os três movimentos apresentam caracteres musicais distintos, assim como especificidades importantes de serem estudadas para um melhor tratamento dos desenhos melódicos, rítmicos e harmônicos, visando a performance musical.

Intonazia, Imagem Musical e Performance

Vínculos entre arte e propaganda política são mais explícitos nas artes visuais, no teatro e na literatura. Na música, tal conexão muitas vezes é mais complexa e não tão verificável. Nem sempre as associações são objetivas e o discurso musical por si permite múltiplas interpretações. Isso se deve ao fato de que a construção da interpretação é impactada pelo contexto social e cultural no qual a performance é realizada, quem a aprecia e suas vivências anteriores. Isso se aplica ao próprio compositor, de acordo com abordagens etnomusicológicas da performance, área de atuação de autores como John Blacking, por exemplo. Entretanto, não nos adentramos neste campo nesta comunicação.

O contexto em que se insere a *Sonata n.4* é o do impulso de Santoro por aproximar sua música dos princípios estabelecidos pelo Realismo Socialista soviético, porém adaptando-o ao contexto brasileiro. Durante o regime cultural de Andrei Zhdanov, a premissa para o fazer artístico soviético era a de representação de uma realidade positiva para com a União Soviética. Logo, a produção artística era refletida visando exaltar qualidades - reais ou não - do povo soviético. No caso da produção musical, Malcolm Brown (1974, p. 558-559) comunica a necessidade da época em se trabalhar numa teoria que fosse capaz de relacionar adequadamente a expressão musical com a interpretação verbal. Este trabalho foi principalmente realizado por Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949). Na sua obra estão contidos os conceitos de “Intonazia” e “Imagem Musical”. Conforme Brown (1974, p.558), são “ferramentas teóricas para correlacionar música com o mundo real. Por meio dessas ferramentas podemos definir o caráter de uma obra e localizá-la em relação a sua proximidade com os ideais soviéticos do Realismo-Socialista”.

Ainda segundo Brown (1974, p. 559), Intonazia é uma manifestação sonora produzida por algo ou alguém, a qual porta um significado que é entendido por alguém (por exemplo uma

buzina de veículo ou mesmo o canto de um pássaro). Entretanto, uma intonazia propriamente musical ocorre quando uma intonazia do mundo real é traduzida em material musical. Dessa forma, se pode utilizar de melodias, ritmos, contraponto, harmonia, timbre, dinâmicas e agógicas para corresponder a eventos do mundo comunicado.

Intonazias podem refletir três ordens. A primeira diz respeito a associações mais diretas para/com a realidade, como por exemplo a tentativa sonora de reproduzir sons da natureza, o ritmo da fala humana, ou outros eventos concretos. Podemos citar como exemplo a tocata de Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, na qual o compositor busca recriar sons do maquinário de trens. A segunda ordem de intonazias é produzida pela associação da música com outras artes (teatro, dança, cinema, etc), e como exemplo temos uma vasta gama de música programática, trilhas sonoras para filmes, entre outros casos. Por fim, a terceira ordem é a mais complexa, na qual a intonazia é gerada apenas pelo componente musical, sem associações externas. Estão contidas nessa categoria a associação de melodias a determinadas memórias, localidades, eventos, sazonalidades e outras possíveis associações. Intonazias do terceiro tipo, são, em menor grau, também associativas a eventos das primeira e segunda categorias (BROWN, 1974, p. 561).

A “Imagem Musical”, entretanto, é formada por meio da organização determinada por diferentes intonazias musicais numa obra. Rolf Inge Godøy discute a definição para trazer a assimilação da imagética musical como a “capacidade de imaginar sons musicais na ausência de uma fonte sonora audível, de forma que possamos reexperienciar e/ou mesmo inventar novos sons musicais por meio do nosso “ouvido interno” (2004, p.55). Por “imagética” entendemos a capacidade de recriar virtualmente percepções do mundo real (CLARK & WILLIAMON, 2011, p.472, apud SPINELLI & SANTOS, 2019, p.2). Godøy também explicita a existência da “imagética gestual”, a qual é associada à vivência musical: a gestualidade se torna eficiente na evocação de imagens musicais. Como exemplo citado por Godøy para este evento - o som agressivo de um baterista evoca a imagem de gesticulações enérgicas das mãos e braços do músico. Estes são paralelos a “receitas” de como algo deve ser feito gestualmente. Todavia, são abertos a flexibilidades para alternativas à decisão do intérprete - permitem variações agógicas, de dinâmica, gestuais e de articulação, por exemplo. Com a prática, Godøy explicita que se tendem a formar unidades de ação, que ganham significado em dados contextos musicais e ao mesmo tempo garantem maior eficiência (num âmbito fisiológico) para a realização de determinadas passagens musicais, permitindo ao intérprete o deslocamento da atenção para outras variáveis performativas.

Os conceitos de Intonazia e Imagem Musical apresentam ainda aproximações com a teoria das Tópicas musicais. Leonard Ratner (1995), num contexto mais voltado à música europeia, descreve-as como unidades de sentido - tendo como exemplo as tópicas “Pastoral” e “Marcha”, que portam figurações musicais formantes de unidades reconhecíveis pelo ouvinte de acordo com as expectativas criadas pela vivência musical prévia. No Brasil, Acácio Piedade (2011, 2013) já apresenta um extenso trabalho sobre tópicas brasileiras, como por exemplo as tópicas “Brejeiro”, “Amazônica” ou “Época-de-ouro”. Esses fragmentos de sentido permitem o senso de familiaridade perante um fazer musical, de forma que, por meio da construção de coleções no vocabulário imagético, o ouvinte reconhece a musicalidade e se torna capaz de decodificá-la. As tópicas passam a ser analisadas segundo aspectos formais musicais (harmonia, ritmo, contornos melódicos, etc). Graças a uma imagética particular descrita por Keller (2012), pode-se prever uma associação de gesto e realização sonora a partir do reconhecimento da escrita musical (partitura). Este evento é facilmente relatado por músicos mais experientes, de forma que ao observar a partitura e a organização dos signos musicais fazem associações cada vez mais rápidas com determinados gestos. Dessa forma, é possível estabelecer associações entre o material presente na partitura da *Sonata n.4*, registros audiovisuais da obra e uma exploração de novas gestualidades que possam evocar a identidade musical proposta por Santoro.

Procedimentos

A pesquisa deste trabalho prevê, para além do âmbito teórico apresentado acima, um viés prático-artístico, conforme premissa da pesquisa artística, segundo Borgdorff (2011), ao incorporar a prática artística como condutora do processo investigativo.

O reconhecimento das unidades estruturais de sentido foi realizado através do estudo técnico-interpretativo da partitura da obra associado a audição de material audiovisual, considerando as tradições orais e performativas que compreendem o fazer musical implícito na obra. Em palavras de Catarina Domenici:

Ao considerar simultaneamente o texto e a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde a sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos, superando a ideia da performance como reprodução do texto ou imitação de modelos interpretativos. (DOMENICI, 2012, p.171)

No âmbito do estudo do pesquisador ao instrumento, existe a preocupação abordada por Borgdorff (2011, p. 45) em não reter os desenlaces da pesquisa para desenvolvimento artístico pessoal, mas sim contribuir para “o que conhecemos e entendemos”. O envolvimento ativo do pesquisador no processo de pesquisa artística é crucial (BORGDORFF, 2011, p. 57). Na atual pesquisa essa tarefa se deu pelo estudo da obra em questão guiada pelo orientador do projeto e por auditoria artística (submissão de performance para avaliação por outros especialistas).

Nesta comunicação apresentamos os levantamentos teóricos realizados que nortearão os futuros ciclos de investigação sobre a prática artística ao piano prevista pelo projeto, com intenção de produção artística e divulgação do percurso percorrido por meio de veículos de divulgação científica.

Resultados Parciais

Apresentaremos nesta seção as musicalidades dos contextos abordados por Santoro e que evocam as características de imagens musicais significativas para a construção de performance ao piano. Realizaremos a divisão entre os três movimentos da *Sonata n.º4*.

Primeiro Movimento (Sonata “Fantasia”)

O primeiro movimento da *Sonata n.º4* compreende uma ampla exploração dos recursos intertextuais que Santoro utiliza na obra, sob a estrutura de uma forma sonata com concessões idiossincráticas do compositor. A construção textural de duas ou mais camadas independentes e o uso de intenso cromatismo associado são duas técnicas que irão articular a musicalidade atonal. Na Figura 1 é possível observar a escrita do início do primeiro movimento, com estabelecimento do primeiro motivo temático e de duas texturas musicais. Este motivo compreende uma disposição de intonazias de terceira ordem (de memória ao atonalismo musical). A intensa atividade cromática não permite o estabelecimento de um centro tonal preciso. Assim, a intonazia gerada permite a criação virtual de uma imagem musical de referência a elementos musicais de origem da obra feita pela Segunda Escola de Viena, por exemplo.

Figura 1 – 1º Movimento – Compassos 1 a 10. Em “a”, textura em uníssono, com mãos em oitavas diferentes; em “b”, textura acordal, responsiva à “a”.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Outra aplicação de intonazias de terceira ordem se encontra no emprego das musicalidades brasileiras. Entram nesse caso a exploração incisiva de rítmicas originárias do lundu (variações com colcheias e colcheias pontuadas associadas a semicolcheias) e a construção melódica modal. Observa-se a primeira exposição deste material temático na Figura 2, que também apresenta o paralelismo musical.

Figura 2 – 1º Movimento – Compassos 17 a 27. A melodia é construída sobre o modo jônio nos três primeiros compassos, e em seguida passa para, possivelmente, o modo mixolídio. Acompanhamento cromático em quartas justas.



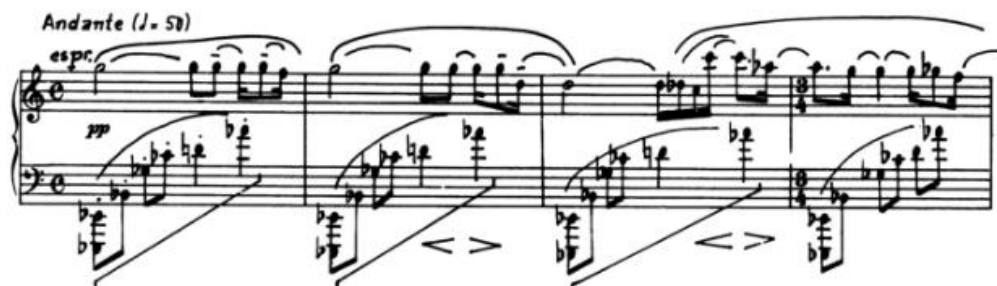
Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Segundo Movimento (Toada)

Santoró mantém uma estrutura particular da macro-forma de uma sonata em três movimentos ao intercalar dois movimentos rápidos com um segundo movimento central lento. Este segundo movimento apresenta caráter de toada e é estruturado em forma ternária com introdução e coda, segundo Sobrinho (2010, p. 104).

A introdução apresenta uma melodia profundamente melancólica construída sobre alternâncias entre os modos Mixolídio e Eólio de Mi bemol. Novamente a criação de uma Imagem Musical é induzida por intonazias de terceira ordem - em referência à musicalidade da Toada - aboio dos vaqueiros que conduziam o gado, em canto melismático, com versos criados previamente, segundo Rejane Harder, Magno Pereira e Cleidivan dos Santos (2013, p.286-287). O acompanhamento é realizado por um ostinato arpejado, articulado em staccatos, o qual fornece a base para o intercâmbio modal da linha melódica. Podemos ver os primeiros compassos da introdução na figura 3.

Figura 3 – 2º Movimento – Compassos 1 a 4. Introdução com melodia monofônica construída em síncopes, com âmbito melismático, associada a textura de acompanhamento.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º 4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Representativa de um adensamento da textura temos a seção “Apassionato” - ver Figura 4. Por cinco compassos (24 a 28), o compositor emprega uma citação de um segmento intermediário de *Terezinha de Jesus*, com harmonizações e dobramentos de vozes na linha melódica que estabelecem a tonalidade em Sol menor - algo incomum para a obra, que até então não teria centro tonal definido dado o intenso cromatismo e passeios por modos diversos.

Figura 4 – Segundo movimento - compassos 24 a 31. Seção “Apassionato” com paráfrase de segmento intermediário de *Terezinha de Jesus* entre os compassos 24 e 28.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Terceiro Movimento (Tocata)

O movimento final da *Sonata n.4* é representado por uma grande demonstração de virtuosidade técnica intercalada com seções de retomada de fragmentos de *Terezinha de Jesus* e seções com caráter mais lírico. O material de abertura do movimento consiste em batuque que alude aos ponteados de viola - um outro emprego de intonazia de terceira ordem (Figura 5).

Figura 5 – Terceiro movimento - compassos 1 a 6. Batuque inicial seguido pelo adensamento da textura em triades com cromatismo.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

A textura é tomada por tríades cromáticas em transição para uma nova seção, na qual o compositor relembra sua *Paulistana n.4* por meio também de batuque, agora organizado por acordes em quartas sob as teclas brancas do piano, estabelecendo brevemente um centro em torno do modo frígio de Mi (Figura 6).

Figura 6 – Terceiro movimento - compassos 10 a 17. Seção sobre o modo frígio de E. Construção da tocata sobre harmonia quartal.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n°4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Alusões à cantiga neste movimento surgem no registro grave do instrumento, em oitavas, sob uma texturas de acompanhamento em ostinato na mão direita. Têm-se um exemplo na Figura 7.

Figura 7 – Terceiro movimento - compassos 132 a 138. Lembrança à “Terezinha de Jesus”. Ostinatos como textura de acompanhamento polimétrico. Melodia em registro grave em oitavas.



Fonte: SANTORO, Cláudio. *Sonata n°4 (Fantasia)*, 1957; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

Discussões

Bishop, Bailes & Dean (2013) defendem que desenvolver e diversificar competências imagéticas-auditivas pode ser benéfico para o intérprete no âmbito performativo. Partindo do princípio de que os músicos premeditam suas ações durante a construção da performance, estes autores avaliaram impactos de se desenvolver competências imagéticas-auditivas sobre dinâmica musical e articulação. Para suportar o trabalho investigaram os diferentes tipos de *feedback* que o músico tem ao realizar uma performance. Avaliaram condições tanto com presença como ausência de retornos auditivos e motores. Concluem que tanto dinâmicas quanto articulações podem participar do processo imaginativo da construção performática, e constataram que pianistas que se sujeitaram ao desenvolvimento dessa competência foram capazes de verbalizar com maior rapidez as marcações desses dois parâmetros musicais. Nos casos em que o músico aguarda pelos retornos auditivo e motor, a verbalização não alcança a mesma agilidade. Conclusão importante também foi a de que na ausência de um *feedback* auditivo, ainda assim foi possível realizar o processo imagético e também compensar a falta de som.

O trabalho de Bishop, Bailes e Dean ressalta os benefícios de se reconhecer o processo de construção da imagem musical para a construção de uma performance musical. Godøy (2004) também corrobora tais benefícios. Para além de dinâmica e articulação, explicita a competência do reconhecimento de contornos melódicos como gestos, e não apenas coleções de alturas musicais organizadas. Consequentemente, nos beneficiamos do entendimento textural e de multidimensionalidades gestuais da performance. Ao construir a vivência com essa musicalidade e conciliar aspectos da escritura musical e da performance integralmente, o intérprete incorpora novo vocabulário gestual para “predizer com maior lucidez de como uma obra irá soar” (Godøy, 2004, p.60).

No primeiro movimento, Santoro promove no primeiro plano a coexistência entre musicalidades brasileiras e atonais européias. Trazendo caracteres de identidades nacionalistas, o primeiro movimento opera com contrastes com tom decisório de estabelecimentos de diferentes intonações de terceira ordem, formando imagens musicais virtuais de diferentes contextos. Todavia, ao mesmo tempo o compositor usa a estrutura da forma sonata para organizar estes eventos de forma lógica a construir a identidade da obra. Assim, Santoro permite que tanto elementos europeus como brasileiros existam de forma independente, porém também em diálogo.

A síncope entre intonazias diferentes ocorre de forma mais intensa na seção de Desenvolvimento da obra (segundo divisão por Sobrinho, 2010, p.101). As seções de Exposição e Reexposição trazem menções mais independentes de cada intonazia trabalhada por Santoro. Esta é uma constatação importante pois a obra traz em seu título o nome “Fantasia”. A criação de uma imagem musical fantasiosa irá decorrer de uma articulação entre as diferentes intonazias e seus devidos contrastes estabelecidos por Santoro ao empregar uma forma musical que permite a exposição de dois ou mais temas diferentes e um desenvolvimento que permita o diálogo. Ao mesmo tempo, gera uma imagem musical remetente à forma clássica.

O segundo movimento (Toada) exprime as qualidades melódicas do modalismo e imprime leves concessões atonais por meio de cromatismos eventuais e harmonizações não usuais em relação à melodia tradicional. Formalmente, se mantém como movimento lento entre dois movimentos rápidos (típico da forma sonata clássica). O contraste entre dinâmicas é expressivo na obra. A introdução traz o caráter de toada, modal, e apresenta dinâmicas quase sempre muito leves (*p, pp, ppp, pppp*). O resgate de *Terezinha de Jesus*, no entanto, é construído sobre dinâmicas fortes. No quesito articulação, a introdução contém contraste entre voz melódica ligada e textura de acompanhamento em staccatos gestuais. Na seção da cantiga, por sua vez, é desenvolvida a exploração expressiva do gesto *legato* impresso pelas ligaduras de articulação. É interessante também observar que as conclusões de Bishop, Bailes & Dean facilmente se aplicam aqui. O estabelecimento de uma compreensão da imagética gestual das dinâmicas e articulações podem se mostrar muito promissoras uma vez que neste movimento tais parâmetros são fundamentais para a construção do caráter musical.

O movimento final da obra imprime caráter virtuoso. Explora o piano como instrumento portador de timbres diversos e de potencialidades percussivas, ao passo que também imprime material gestual melódico alusivo a outros instrumentos da orquestra ocidental. Santoro utiliza da exploração tímbrica para construir a qualidade deste movimento pelo emprego de materiais com resultantes sonoras bastantes distintas entre si, mas com uma unidade bem definida - a sua “não-ortodoxia” perante elementos da musicalidade brasileira e do atonalismo empregados na conjugação dos materiais, de forma simultânea ou não.

Considerações Finais

Por meio do reconhecimento das diferentes intonazias propostas por Santoro na *Sonata n°4* poderemos investigar com mais potência práticas musicais performativas que mais impulsionarão o ouvinte a resgatar com clareza memórias de vivências musicais anteriores, das

quais o compositor sugere a reexperimentação. Caberá ao intérprete o entendimento da organização dessas musicalidades e investigar como manipulá-las para atingir seus objetivos performáticos, e a esse entendimento se debruçará o presente projeto em suas fases futuras.

A proposta do Realismo Social em promover a música como veículo de propaganda atingiu Santoro. No entanto, o compositor não se via na obrigação de refletir ideias políticas, mas sim musicalidades que fossem de seu interesse em contribuir na construção de uma linguagem ao mesmo tempo nacional e moderna. Por meio do uso praticamente exclusivo de intonações de terceira ordem, Santoro manipula com maestria a expectativa do ouvinte sobre o que ele espera apreciar musicalmente e contribui na formação de uma identidade musical nacional ao cooperar na construção de um vocabulário musical brasileiro moderno, quer seja idiossincrático ou não. A fusão entre musicalidades presente na obra se dá justamente pela posição altamente ideológica de Santoro em aderir a movimentos sociais não originários do Brasil. Dessa forma, a realidade social se reflete na obra do compositor em questão ao incorporar sonoridades cativas de tais ideologias sem abrir mão do conteúdo nacional. Por fim, tendo em vista a importância dos conceitos de Intonazia e Imagem Musical para a música soviética, reconhecemos o benefício expressivo na consideração destes conceitos para a construção interpretativa da obra de Santoro.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela concessão de bolsa para a realização do projeto do qual este trabalho se origina.

Referências

ASAFIEV, B.V. *Musikalnaia Forma kak Protsess*. Leningrad: Musika, 1971.

BISHOP, Laura; BAILES, Freya; DEAN, Roger T. Musical Imagery and the Planning of Dynamics and Articulation During Performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v.31, n.2, p.97-117, 2013.

BLACKING, John. *How musical is man?*. 2ª ed. Seattle/Londres: University of Washington Press, 1974, 145 p.

BORGDORFF, Henk. The production of knowledge in artistic research. In M.BIGGS & H.KARLSSON (eds.). *The routledge companion to research in the arts*. Oxon: Routledge Taylor & Francis Group, 2011. cap. 3, p.44-63.

BROWN, Malcolm H. The Soviet Russian Concepts of 'Intonazia' and 'Musical Imagery'. *The Musical Quarterly*, v.60, n.4, p.557-567, 1974. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/741764>. Acesso em: 12 Jun. 2022.

CLARK, Terry; WILLIAMON, Aaron. Imagining the Music: Methods for Assessing Musical Imagery ability. *Psychology of Music*, v.40, n.4, p.471-493, 2011.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, n.2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM*, Rio de Janeiro: Luis Costa-Lima Neto (ed.), 2012, p.169-182. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/simpom/issue/view/99>. Acesso em: 12 Jun. 2022.

GODØY, Rolf Inge. Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery. In: CAMURRI, Antonio, VOLPE, Gualtiero. (eds.). *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction. GW 2003. Lecture Notes in Computer Science*, vol.2915. Berlin, Heidelberg: Springer, 2004. p.55-62. https://doi.org/10.1007/978-3-540-24598-8_5

HARDER, Rejane; PEREIRA, Magno de Jesus; SANTOS, Cleidivan dos. O Aboio e a Toada como Práticas Musicais na Festa do Vaqueiro: um trabalho realizado pelo Grupo de Pesquisa "Manifestações Musicais de Sergipe" através do PIBID. In: XI ENCONTRO REGIONAL NORDESTE, 9, 2012, Fortaleza, Ceará. *Anais do XI Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical*. Fortaleza, Ceará. SANTIAGO, Matheus; SANTOS, Alice Nayara dos. (eds.). 2012, p.282-294. Disponível em:
http://www.abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_XI_Encontro_Regional_nordeste_2012.pdf#page=142. Acesso em: 26 jun. 2022.

HARTMANN, Ernesto. Cláudio Santoro e o Zhadanovismo. In: XIX CONGRESSO DA ANPPOM, 19, 2009, Curitiba - PR. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. DeArtes, UFPR, 2009, p.183-185. Disponível em:
https://www.academia.edu/29008480/Claudio_Santoro_e_o_Zhadanovismo. Acesso em: 12 Jun. 2022.

KELLER, Peter E. Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. In: ANNALS OF THE NEW YORK ACADEMY OF SCIENCES, 1252, 2012, New York. *Annals of the New York Academy of Sciences*. New York: N.Y. Acad. Sci., 2012, p.206-213.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa-artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, Brasil, v.2, n.1, p.69-94, 2015.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. Campinas, SP, 2009. 289 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, n. 23, p.103-112, jan/jul, 2011. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/pm/a/grcRzmqHb3kXkbjRbQsBMNM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 Jun. 2022.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n.1, p.43 - 65 fev/jul, 2013. Disponível em:<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/issue/view/572>. Acesso em: 12 Jun. 2022.

RATNER, Leonard. *Classic music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1995. 475 p.

SANTORO, Cláudio. *Sonata n° 4 (Fantasia) - 1957*; piano. Edição Savart. Partitura. 20 páginas.

SOBRINHO, Ernesto Frederico Hartmann. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: janelas hermenêuticas*. Rio de Janeiro, RJ, 2010. 217 p.. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

SPINELLI, Jonathan; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Memória e Imagética na prática violonística. *Opus*, v.25, n.3, p.1-29, 2019. Disponível em:
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019c2501>. Acesso em: 12 Jun. 2022.