

Programa de Pós-Graduação Música em Contexto  
Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro  
Mestranda: Mariana Costa Gomes

## Dissertação

Mediação Música e Sociedade: Uma Análise das Perspectivas  
Ideológicas e Estéticas de Claudio Santoro, a partir de sua  
correspondência pessoal

Data da defesa: 22 de agosto de 2007.

Palavras chave: Claudio Santoro, mediação, música e sociedade,  
recepção, ideologia.

Keywords: Claudio Santoro, mediation, music and society, reception,  
ideology.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	v
<b>ABSTRACT</b>	vi
<b>1 INTRODUÇÃO</b>	1
<b>2 SANTORO – GÊNESE E IDENTIFICAÇÃO DE ASPECTOS FORMADORES DA SUA PERSONALIDADE ARTÍSTICA</b>	7
2.2 Modernismo – Brasil	11
2.3 Realismo socialista e o papel de Bartók e Kodály	14
2.3 Música Viva	18
<b>3 PANORAMA GERAL DAS DIVERSAS FASES ESTILÍSTICAS</b>	29
3.1 Santoro – sobre os fundamentos de sua obra	29
3.2 Fases estilísticas	31
<b>4 OS CONCEITOS DE BLACKING – RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA DE SANTORO E A SOCIEDADE</b>	51
4.1 A perspectiva de Blacking como forma de se estabelecer uma relação entre música e sociedade	52
4.2 A relação entre política e música e as transformações estéticas na obra de Santoro	54
4.3 A eficácia do símbolo musical e a congruência entre o realismo socialista e o público	59
4.4 O sistema de interações sociais: exterioridade e nacionalismo na música de Santoro	65
<b>5 MEDIAÇÃO, RECEPÇÃO E SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM SANTORO</b>	70
5.1 Aspectos da teoria da estética da recepção	74
5.2 O legado de Bourdieu	84
5.3 Cook e a significação musical	90
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	96
<b>7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b>	101
<b>8 LISTA DE DOCUMENTOS ORIGINAIS DO CENTRO DE ESTUDOS MUSICOLÓGICOS – ACERVO CLAUDIO SANTORO – DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA</b>	108

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo dos fenômenos que se produzem nas mediações entre público e intérprete e entre este e uma determinada obra revelam aspectos importantes para a compreensão dos processos de interações entre música e sociedade, que se enquadram dentro de uma cultura. Nesta perspectiva, a significação musical se torna relevante, pois as manifestações musicais são atos sociais, cujos sentidos estão relacionados às atividades humanas. Desta forma, propõe-se uma pesquisa acerca da correspondência pessoal de Claudio Santoro – Documentos pertencentes ao Centro de Estudos Musicológicos – Acervo Claudio Santoro – Departamento de Música da Universidade de Brasília<sup>1</sup> – com o objetivo de se compreender os processos de mediação que ocorrem entre obra, intérprete e público<sup>2</sup>, considerando-se que Santoro era comunista – os fundamentos deste pensamento foram aprendidos a partir do contato com Koellreutter – e isto teria sido um elemento propulsor de suas transformações estilísticas e, potencialmente, modificador dos modos de recepção do público.

Esta pesquisa está estruturada em duas partes: na primeira, abordam-se o compositor e sua gênese estética e ideológica – esta seção se refere ao pólo produtor – na segunda, expõem-se aspectos relacionados aos intérpretes e ao público, em cujas relações se revelam o meio social – esta seção está vinculada ao pólo receptor. O intérprete realiza as duas atividades, pois recebe a obra e concebe uma interpretação, atuando também como produtor de uma

---

<sup>1</sup> Haverá a sigla ACS-MUS-UnB, para designar os documentos pertencentes ao Centro de Estudos Musicológicos – Acervo Claudio Santoro – Departamento de Música da Universidade de Brasília. O acervo não possui códigos ou referências de catalogação de arquivos, portanto, menciona-se apenas a sigla, para se situar o local em que se encontram os documentos utilizados. O acervo contém cerca de vinte caixas-arquivo de documentos. Para este trabalho, houve uma seleção de documentos relativos à recepção, mediação, posicionamentos estéticos e ideológicos, entretanto, o arquivo propicia outros “recortes”, possibilitando múltiplas formas de se tratar a correspondência pessoal de Santoro. Os documentos são originais – a grande maioria em papel de cópia carbono, datilografada ou manuscrita. Este trabalho não é o primeiro a utilizar o material do ACS-MUS-UnB. Sérgio Nogueira (1999) utilizou os documentos pertencentes ao acervo; seu trabalho abordou questões estéticas e ideológicas na expressão musical de Santoro. O presente trabalho tange nas questões propostas por Nogueira, mas tem o foco nos processos de mediação.

<sup>2</sup> As interações entre obra, intérprete e público são exibidas, em grande maioria, a partir de documentos escritos por Santoro. Dessa forma, há o filtro dessas relações, ou seja, mostra-se a visão de Santoro sobre a mediação e recepção.

concepção artística da obra. Apesar disso, enquadrou-se o intérprete na segunda parte, pois se delimitou como atividade produtora primordial aquela que diz respeito ao compositor. Assim, estabeleceu-se que os intérpretes e o público constituiriam a recepção. Ao longo do trabalho, mostrar-se-á que a atividade criadora envolve não apenas o compositor, mas os intérpretes e o público também – Santoro intencionava “disseminar sentimentos e idéias”, como forma de incitar uma transformação da realidade. Cada parte contém dois capítulos; o primeiro capítulo trata da personalidade artística de Santoro, discute-se ideologia, dialética marxista, realismo socialista; o segundo mostra aspectos estilísticos que delinearão as fases composicionais; o terceiro capítulo discute as relações entre música e sociedade a partir de conceitos de Blacking e o quarto capítulo enquadra a teoria da recepção, os processos de mediação, as relações sociais envolvidas nos processos de valoração artística e as formas de significação musical como mecanismo de compreensão dos processos de interação que ocorrem entre público e obra.

Este trabalho se realizou por meio de triangulação metodológica. A triangulação de teorias, que permite “o uso de várias perspectivas para interpretar um mesmo conjunto de dados” (Carmo e Ferreira, 1998:183) será o procedimento usado para compreender o fenômeno da recepção da obra de Santoro. Metodologicamente, a triangulação enquadra-se na proposta de se tratar o objeto desta pesquisa como multifocal, possibilitando uma rica compreensão do universo de produção e recepção da obra de Claudio Santoro. A metodologia multifocal e a triangulação permitem um acesso às redes de relações envolvidas no processo de mediação; dessa forma, os fenômenos são compreendidos em sua totalidade, e não de forma isolada e descontextualizada. Portanto, são necessárias teorias e autores diversos, que possibilitam múltiplas abordagens e diferentes ângulos para se visualizar o objeto. Conforme Vernant e Detienne, historiadores que realizaram trabalhos no campo da história comparada, o objeto multifocal tem como definição:

[A] sociedade é formada por uma complexidade infinita de elementos, própria da dinâmica das relações e práticas pelas quais os homens se articulam, produzindo múltiplas combinações e ações sociais; reconhecer que há diversas redes de imbricações, não necessariamente lineares causais e evolutivas, que têm mais condições de serem percebidas ao se tornarem objeto de comparação pela construção de conjuntos de problemas comuns às pesquisas de equipe, abordar os diferenciais espaço-temporais, além das várias modalidades de observação e análise dos fenômenos, incentivando que as questões sejam discutidas sob diversos ângulos, rejeitando princípios de univocidade, advindos de autoridade pessoal, modelos, enquadramentos e linearidade do objeto/sujeito de conhecimento; preocupar-se em descobrir formas múltiplas através da construção de conjuntos comparáveis, compreendendo assim diversas culturas e como elas se auto-representam. (<http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/apresentacao/index-proposta.php> - acessado em 06 de dezembro de 2006).

A discussão metodológica, no âmbito desta pesquisa, remete ainda a questões pertinentes às fronteiras entre musicologia e etnomusicologia. Nettl aponta que “a composição musical em todas as culturas é um processo de mesma ordem, da qual nenhuma música, ou talvez, toda música deveria ser considerada como étnica” (apud Blacking, 1995: vii). Percebe-se a existência de questionamentos em torno do enquadramento do estudo etnomusicológico, conforme se pode observar na citação de Nettl, entretanto, as fronteiras entre as pesquisas musicológicas e etnomusicológicas parecem ocorrer sob um ponto de vista metodológico. Para Flick (2005:148), a pesquisa etnográfica se caracteriza pelo fato de haver observação participante, em que o pesquisador se infiltra em um grupo, para descobrir os mecanismos de interações e de fazer sob uma ótica aproximada dos membros de um determinado grupo – este procedimento não está presente nesta pesquisa. Entretanto, é possível utilizar conceitos oriundos de autores tradicionalmente enquadrados no campo da etnomusicologia, como Blacking, para se compreender o objeto Santoro, que se enquadra metodologicamente no campo da musicologia. A tênue fronteira entre musicologia e etnomusicologia, a triangulação metodológica e a multifocalidade podem ser sintetizadas pela idéia de Liora Bressler, que, em um Seminário de Pesquisa em Música, realizado na Universidade de Brasília, em setembro de 2006, apontou a possibilidade de transferência de resultados de realidades diferentes como um procedimento metodológico que substitui generalizações.

As teorias e autores usados como ferramentas para análise e interpretação dos dados obtidos a partir de documentos originais do ACS-MUS-UnB foram predominantemente Blacking, Cook, Treitler, Iser, Jauss, Bourdieu. As idéias de Blacking auxiliam no entendimento das relações entre música e sociedade; Cook e Treitler esclarecem o campo de significação musical; Iser, Jauss, Zilberman e Massa servem de paradigma para o fenômeno de recepção estética, assim como Bourdieu, que problematiza a relação entre obra e público.

Blacking realizou uma pesquisa etnográfica com o grupo dos Venda, na África; neste trabalho, Blacking estabeleceu as relações entre música e sociedade, que resultou em conceitos cuja aplicação pode ser feita em outros contextos. Blacking mostrou a relação entre fazer-musical e significado social; música como produção de indivíduos na sociedade; a relação entre a qualidade da performance e o comportamento humano; as associações entre música e economia, política, religião; os processos simbólicos na significação musical. Dessa forma, Blacking verificou a possibilidade de se fazer generalizações, aplicáveis a todas as sociedades.

Iser e Jauss problematizaram a questão da recepção estética de obras literárias, deslocando o foco da obra para o leitor. Dessa forma, considerou-se o universo cultural do leitor como sendo fundamental no processo de recepção; nessa perspectiva, enxergou-se que o significado de uma obra não era imanente, mas sim uma decorrência de um processo dialético entre obra e público. A estética da recepção, portanto, possibilita a existência de plurisignificados, pois os significados são variavelmente proporcionais ao número de leitores, essa visão contribuiu para a ampliação do significado de uma obra.

Bourdieu estudou as relações sociais que se estabelecem no campo da arte, mostrando de que forma este se articula a outros campos, como, por exemplo, a política. Bourdieu analisou o modo como o *habitus* influencia no comportamento de indivíduos no círculo social, mostrando que existe um jogo nas relações sociais, cujas regras são fundamentadas nas

relações e proporções entre os capitais econômico, social, simbólico e cultural. Assim, Bourdieu traçou relações entre produtor e receptor, evidenciando que o artista, enquanto criador, é um produto de uma realidade social.

Cook pesquisou aspectos envolvidos na significação musical, partindo de pressupostos históricos e sociológicos. Analisando a contemporaneidade, Cook explicitou o papel dos meios de comunicação na definição dos perfis de estilos musicais e mostrou que o sentido musical está atrelado a uma realidade exterior à música e que esta exerce uma função de explicar, replicar, reforçar a relação entre os indivíduos e o mundo. Cook argumenta que a música está vinculada a identidades culturais, sendo socialmente negociada e não arbitrária.

Treitler permeia e fundamenta alguns posicionamentos relacionados às formas de atuação da musicologia moderna. Treitler aponta a necessidade de uma historiografia que remeta ao passado e ao presente, mostrando a necessidade de se re-esteticizar e re-historicizar a obra do passado, pois, dessa forma, atualizam-se seus significados. Treitler afirma que a importância da pesquisa musical está no significado que os objetos geram – e isso se relaciona diretamente à experiência estética.

A teoria da estética da recepção é relevante para o estudo acerca da obra de Cláudio Santoro, pois fornece elementos que permitem uma compreensão sobre como o público recebe a obra deste compositor. Relacionado a isso, há os trabalhos na área de significação musical realizados por Cook e Treitler, que partem de pressupostos histórico-sociais, para compreender os fenômenos de interações entre público e obra, a partir de observações sobre o processo histórico e as transformações sociais. Dessa forma, e por se tratar de um objeto multifocal, surgem várias questões, sendo que o foco está na compreensão dos modos de interação entre público e obra. Com relação aos trabalhos anteriores realizados sobre Santoro, verifica-se a predominância de estudos relacionados à análise de suas obras, em que é possível compreender mecanismos referentes à estrutura harmônica, motivos melódicos, forma, entre

outros; entretanto, neste trabalho, não se usou análise, pois o foco desta pesquisa não recai na necessidade de se utilizar esta ferramenta.

Este estudo permitiu um aprofundamento sobre as relações entre ideologia e estética, que se refletiram na obra de Santoro. O compositor demonstrou, ao longo do seu percurso artístico, preocupações com a acessibilidade de sua obra, associada a uma constante busca de uma estética que correspondesse aos seus princípios. Os documentos do ACS-MUS-UnB possibilitaram ver os possíveis distanciamentos entre produção e recepção, revelando os contextos histórico-sociais que moldaram estas relações.

## 2 SANTORO – GÊNESE E IDENTIFICAÇÃO DE ASPECTOS FORMADORES DA SUA PERSONALIDADE ARTÍSTICA

Stephen Miles<sup>3</sup> aponta como a mediação esta associada à forma pela qual uma música se torna socialmente significativa, e propõe uma interdisciplinaridade que usa métodos analíticos de musicologia histórica, etnomusicologia e sociologia, sem que haja excessiva subjetividade. O objetivo desta pesquisa foi expandir este campo de significação musical no estudo e compreensão de como o compositor Claudio Santoro (1919-1989) teria articulado a estética sócio-realista na sua obra musical. A partir da observação de fontes documentais diretas encontradas no ACS-MUS-UnB examina-se esta questão buscando aferir-se a articulação dos caminhos intelectuais e estéticos percorridos por Santoro, a fim de que se possa estabelecer a influência da doutrina comunista e a sua relevância nas suas discussões sobre a acessibilidade de sua obra, ponto de intersecção no que se refere à relação com o público, e que delimita o campo de significação musical. Consideram-se ainda as conseqüentes ramificações destas questões na sua vivência profissional e pessoal no plano da criação musical no Brasil em seus processos específicos na assimilação de correntes estéticas externas, subjugadas ainda às dicotomias políticas vigentes à época. Para tanto, expande-se este campo de significação musical num estudo transdisciplinar, que parte de duas premissas metodológicas: a triangulação e a consideração da multifocalidade do objeto de estudo.

As teorias utilizadas estão associadas às questões sobre a relação entre música e sociedade, música e política, entre outras, como apontadas na obra de Blacking, formando um corpo de análise onde a música se insere como fenômeno social; a teoria da estética da recepção, que elucida aspectos referentes aos modos de interação entre público e obra e as questões levantadas pelas novas abordagens historiográficas como apontadas por Treitler e

---

<sup>3</sup> Miles, Stephen. *Critical Musicology and the Problem of Mediation* (1997, p. 750). In: **Notes**, 2nd Ser., vol. 53, no. 3, p. 722-750, Mar., 1997.

Cook; e ainda os dispositivos pelos quais se formam relações mediáticas entre obra e público como apresentado nas teorias de Bourdieu proporcionam uma multifocalidade que propicia uma complexa rede de imbricações, possibilitando uma compreensão da totalidade do objeto, que, juntamente com a triangulação metodológica, gera um trabalho não linear, em que se verifica uma construção do objeto por meio de perspectivas múltiplas.

No que se refere à doutrina comunista, faz-se necessário delimitar conceitos ancilares a esta problemática, como ideologia, comunismo, realismo socialista, entre outros, como forma de se compreender a *poiesis* – essa nomenclatura existia na Grécia antiga e foi empregada por Jauss, para categorizar os elementos envolvidos no ato da recepção (*aesthesis*, *poiesis*, *catharsis*). A *poiesis* se refere aos mecanismos e idéias presentes no ato de criação e elaboração do autor, enquanto a *aesthesis* encontra seu paralelo na significação musical, que constitui a recepção, a *catharsis* pode estar presente tanto no produtor quanto no receptor. Antes de se adentrar nestes conceitos, porém, será esboçada rapidamente a trajetória musical de Santoro.

Nascido em 1919, em Manaus, filho de pai italiano e mãe brasileira, Santoro iniciou o estudo de violino aos onze anos com o professor chileno Tello. Em 1931, passou seis meses no Rio de Janeiro, para se aperfeiçoar no violino; dois anos mais tarde, obteve bolsa de estudos do governo do Estado do Amazonas para estudar no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Edgard Guerra. Em 1937, depois de concluir o curso no Conservatório de Música do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, foi convidado para ser professor adjunto de violino e harmonia superior; nessa época, realizou turnês de música de câmara nas proximidades do Rio de Janeiro e tocava em estações de rádio. No artigo *Claudio Santoro*<sup>4</sup> (2007, p. 2), Magalhães Castro, em exame a correspondência de Santoro a Louis Saguer, consultada na Biblioteca Nacional da França, aponta que Santoro teria conhecido Koellreutter em 1938 e que este

---

<sup>4</sup> Estas informações foram cedidas à autora deste trabalho. No momento de realização deste, o artigo mencionado não havia sido publicado, de forma que não se encontra disponível o acesso amplo a esta fonte.

“começou a dar lições diárias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente ao germânico Hindemith que muito contribuiu para a minha formação técnica de compositor”. Com Koellreutter estudou “apenas 1 ano e pouco, continuando posteriormente a trabalhar sozinho, isolado do mundo.” Em 1940, foi cofundador da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, tendo atuado como primeiro violino. No ano seguinte, casou-se com Maria Carlota Braga; teve aulas com Koellreutter, com duração total de cerca de um ano e meio e passou a integrar o movimento *Música Viva*, cujos compositores buscavam desenvolver uma expressão individual a partir do emprego da técnica dodecafonista. Em 1943, seu 1<sup>o</sup>. *Quarteto de cordas* recebeu menção honrosa, em concurso realizado em Washington, pela Chamber Music Guild. No ano seguinte, obteve premiação em Porto Alegre com *A Menina Exausta*, da série *A Menina Boba*. Em 1946, conseguiu uma bolsa da Fundação Guggenheim, para prosseguir estudos nos Estados Unidos, mas não usufruiu desta, pois o visto para a entrada naquele país lhe foi negado.

No ano de 1947, Santoro obteve bolsa do governo francês, para aperfeiçoar-se com Nadia Boulanger, em Paris. Em 1948, participou do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, tendo-lhe causado uma grande mudança em sua orientação estética, passando a seguir os direcionamentos propostos por Zhdanov, que estabeleceu os paradigmas que guiaram o movimento artístico do realismo socialista. Após o término da bolsa de estudos, Santoro regressou ao Rio de Janeiro, em 1949, e foi morar na fazenda do sogro, no interior de São Paulo, pois não conseguiu trabalho como professor do Conservatório do Rio de Janeiro – Villa-Lobos havia prometido uma vaga – e também não conseguiu atuar como regente assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1950, voltou ao Rio de Janeiro; trabalhou na Rádio Tupi; no ano seguinte, foi para a Rádio Clube do Brasil. Em 1953, fez sua primeira viagem à União Soviética; participou do festival anual da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Salzburgo, com o *Canto de Amor e Paz*. Desempregado, Santoro

se mudou para São Paulo, para escrever trilha sonora para filmes. Em 1955, fundou a Orquestra de Câmara da Rádio MEC e participou do Congresso Mundial de Compositores em Moscou; realizou concertos e gravação da *5ª Sinfonia*, com a Filarmônica de Leningrado. Em 1959, morou em Viena e em Londres. Em 1960, obteve 1º. prêmio no concurso nacional realizado pelo MEC, para a inauguração de Brasília, com a *7.a Sinfonia*, e neste ano, realizou as primeiras experiências com música eletrônica.

Em 1962, foi convidado por Darcy Ribeiro, para organizar o departamento de música de Universidade de Brasília. Santoro deixou a Universidade de Brasília em 1965, época em que muitos professores da instituição estavam sendo perseguidos e demitidos, em função da ditadura militar; transferiu-se para Berlim ocidental, onde foi bolsista pelo Künstler Programm, que possibilitou a pesquisa de música eletroacústica. Em 1970, Santoro ocupou o cargo de professor de regência, por meio de concurso, na Hochschule de Heidelberg-Manheim, onde foi diretor dos cursos de regência e formação de orquestra. Retornou ao Brasil em 1978, voltou a lecionar na Universidade de Brasília e fundou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Recebeu várias condecorações e premiações de diversas partes do mundo. Faleceu em 1989, vítima de um enfarte fulminante, durante um ensaio da orquestra do Teatro Nacional.

O breve panorama da carreira de Santoro ilustra sucintamente o percurso seguido pelo compositor. O início da carreira de Santoro coincide com o período que antecede a segunda guerra mundial, momento em que os movimentos totalitários – nazismo e fascismo – se fortaleciam, para colocar em prática os objetivos expansionistas. A União Soviética e os Estados Unidos tornaram-se superpotências no pós-guerra, resultando em uma bipolarização – países capitalistas de um lado e países socialistas em oposição. Essa divisão impulsionou artistas de todo o mundo a criarem suas obras a partir de paradigmas ideológicos, que definiram correntes estéticas. Conforme foi mostrado, o percurso artístico e político de

Santoro enquadrado-se nesse esquema. Para que se compreenda a perspectiva de Santoro e de sua obra, far-se-á uma exposição acerca do cenário artístico nacional que o antecedeu, a fim de que se compreendam as origens das necessidades de transformação estilísticas trilhadas por Santoro, uma vez que muitos questionamentos levantados durante a Semana de Arte Moderna de 1922, ressoavam, cerca de duas décadas depois, na sua obra.

## **2.1 Modernismo – Brasil**

A Semana de Arte Moderna de 1922 se constituiu como uma forma de se afirmar a identidade de uma expressão nacional, que incorporava, ao mesmo tempo, aspectos oriundos da vanguarda européia. As discussões acerca de determinadas dicotomias como internacional (universal)/nacional, coletivo/individual, primitivismo/futurismo, popular/erudito, entre outros, foram aspectos discutidos pelos artistas da semana de 1922; algumas destas questões foram levantadas por Santoro, conforme será mostrado posteriormente.

Travassos aponta que os modernistas procuravam relacionar a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares. “As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura” (Travassos, 2000, p. 16). Travassos comentou os acontecimentos musicais da Semana da Arte de 1922:

A Semana parece musicalmente desatualizada com relação às ocorrências simultâneas nos círculos modernistas de Paris e Viena, nos quais se consumava a ruptura com o sistema tonal, dando lugar à politonalidade e ao dodecafonismo. As obras de Villa-Lobos que figuravam como seleção da produção moderna no Brasil aproximam-se, em muitos aspectos, do impressionismo, que, à mesma época, era combatido em Paris pelos modernistas do chamado Grupo dos Seis (Travassos, 2000, p. 26).

É possível que seu nome [Villa-Lobos] também despontasse na ocasião [Semana de Arte Moderna] em virtude do vácuo entre as gerações consagradas, de românticos ou pós-românticos, e os novos que ainda engatinhavam na composição (Travassos, 2000, p. 29).

Dentre as dicotomias, algumas abrangiam questões de ordem filosófica, enquanto outras se referiam a correntes estéticas, como, por exemplo, primitivismo e futurismo. Primitivismo representava um “impulso em direção às fontes musicais brasileiras tradicionais ou daquelas consideradas fora da esfera culta; música do povo, étnicas, portadores de tradição considerada própria” (Kater, 2001, p. 30); futurismo, no Brasil, tinha uma:

“definição vaga e genérica, significando algo muito próximo do exótico e do inconseqüente. (...) Esse termo serviu de rótulo, na grande maioria das vezes impróprio, para tudo o que parecia diferente, inabitual, ‘moderno’ (...) [que convergia na] força de reivindicação e o desejo reformulador, antes que a forma, estilo ou ideologia característicos”. (Kater, 2001, p. 30).

A dicotomia primitivismo/futurismo se manifestava na maneira como os compositores tratavam o material musical; a tonalidade propiciava “três órbitas: reforço/afirmação, alargamento/ampliação e abandono/negação” (Kater, 2001, p. 28); na esfera do timbre havia aquilo que Webern designou como “conquista do domínio sonoro”, que é a “incorporação sempre mais intensa por parte do musical dos elementos sonoros, necessários a uma legítima expressão contemporânea (isto é, daquilo até então considerado inusitado ou extra-musical), moderna portanto” (Kater, 2001, p. 34).

Esta dicotomia pode ser representada por compositores fundamentais para as vanguardas do começo do século XX, Stravinsky e Schoenberg: o primeiro representa o primitivismo, característica presente em sua fase de uso do material russo, como a Sagração da Primavera, em que os efeitos timbrísticos, o ritmo e um alargamento/ampliação da tonalidade estão presentes; o segundo representa o futurismo, abandonando e negando a tonalidade. A distinção desses pólos é importante para que se compreendam os efeitos destes acontecimentos no Brasil.

Apesar do déficit temporal, Villa-Lobos representou a abertura para a entrada da vanguarda no Brasil, entretanto, posteriormente, ocorreu uma ruptura no que se refere à estética adotada por este compositor, que usava estilos composicionais advindos de Debussy e de Stravinsky; Villa-Lobos se enquadrava politicamente no nacionalismo de Getúlio Vargas, que se alinhava aos regimes totalitários europeus. Uma das principais rupturas estéticas e políticas que se seguiu após a abertura ao modernismo ocorreu em função da grande influência de Koellreutter, que liderou o *Música Viva*, movimento de compositores que empregava a técnica dodecafônica e cuja ideologia era predominantemente marxista; os compositores deste grupo trabalhavam, portanto, em uma vanguarda oposta àquela de Villa-Lobos, o *Música Viva* defendia o universalismo na música, ou seja, a busca de uma linguagem possível de ser entendida em qualquer cultura, enquanto Villa-Lobos empregava elementos nacionais – como fonte de exotismo – sob formas da tradicional música erudita européia, havendo, portanto, possibilidade de compreensão por públicos de outras culturas, pois há mecanismos de identificação cultural.

Assim como o dodecafonismo foi uma manifestação tardia por parte de Santoro, em relação aos acontecimentos artísticos na Europa, os questionamentos sobre os caminhos da música em direção às expressões nacionais feitos por Santoro e pelos compositores que integraram o *Música Viva* também o foram. As correntes estéticas oriundas da Europa geralmente chegavam ao Brasil com atraso. O dodecafonismo foi utilizado por Schoenberg e os seguidores da segunda escola de Viena no começo do século XX. Santoro utilizou o dodecafonismo no final dos anos de 1930 e começo dos anos de 1940. Travassos apontou o grupo *Música Viva*, liderado por Koellreutter, como “uma fratura no bloco nacionalista fortalecido no modernismo”, (Travassos, 2000, p. 64). Sobre o manifesto de 1946<sup>5</sup>, Travassos justificou o porquê desse movimento representar uma ruptura com o Modernismo:

---

<sup>5</sup> O Manifesto de 1946 estabeleceu “uma posição ideológica autêntica, tendente à consolidação da personalidade do movimento, onde a participação na realidade contemporânea terá seu significado modulado para a

O documento referia-se com dureza ao “falso nacionalismo” e alinhava-se com o humanismo universalista, no pano de fundo do pós-guerra e do horror aos desdobramentos bélicos e genocidas do nacionalismo. Os princípios não estavam totalmente divorciados, afinal, do ideário estético dos modernistas. (...) Membros do Música Viva que praticavam ou apenas estudavam a técnica dos doze sons começaram a afastar-se do grupo, na busca de uma música mais acessível ao público. Coube a Camargo Guarnieri, discípulo de Mário [de Andrade], reagir publicamente à existência do círculo renovador, em 1950, lançando contra ele e contra o dodecafonismo as acusações de cerebralismo, ameaça à integridade da cultura musical brasileira, degeneração cosmopolita e elitismo (Travassos, 2000, p. 64).

O nacionalismo de influência dos regimes totalitários da Europa, que esteve presente como uma das tendências do modernismo, conforme Travassos apontou, justificou, como forma de contrapor, a receptividade que Koellreutter encontrou no meio musical do Brasil. Entretanto, a difícil acessibilidade da música dodecafônica por parte do público brasileiro levou muitos compositores a buscarem um tipo de música que contivesse elementos da música popular e folclórica, sendo, assim, um mecanismo de aproximação com o público.

## **2.2 Realismo socialista e o papel de Bartók e Kodály**

Bartók e Kodály, que eram comunistas, buscavam um tipo de música semelhante, por meio de pesquisas da música nacional desde o começo do século XX. O resultado era a absorção da música popular pelo compositor, “uma espécie de aculturação voluntária que somaria as forças complementares do popular e da erudição” (Travassos, 1997, p. 207).

Bartók tentava incorporar estes elementos dentro de propósitos dialéticos:

---

responsabilidade de transformação dessa sociedade em direção a uma nova, pautada em novos valores sociais, culturais e humanos” (Kater, 2001, p. 62). O manifesto estabelecia princípios referentes à atuação do grupo, dessa forma, a música atuava como produto da vida social, superestrutura de uma estrutura de natureza material, submetida à lei da evolução, uma expressão real da época e da sociedade, negação da própria arte, revolução, formas de educação artística e ideológica, meio para o uso de instrumentos rádio-elétricos, estímulo à criação de novas formas musicais, baseada no cromatismo diatônico, combate ao formalismo, concepção utilitária da arte, despreocupada com padrões de beleza, linguagem universal (para uma maior compreensão e união entre os povos), combate ao falso nacionalismo, função socializadora humanizada, estímulo à criação e divulgação da música popular, estímulo ao desenvolvimento do nível artístico coletivo, luta por idéias novas de um mundo novo.

Nas palestras em Harvard, Bartók rejeitou as revoluções em arte. Recomeçar do zero e fundar uma nova música sem qualquer antecedente são coisas que estão fora do alcance humano. Todas as inovações frutíferas do século 20 eram evoluções a partir das possibilidades contidas em etapas anteriores. A preferência pela “evolução”, da forma como a explicou, expressa tanto adesão quanto resistência ao tempo histórico moderno da aceleração, saltos e rupturas. A evolução não era incompatível com a busca do novo no velho. A concepção de tempo que organiza suas idéias sobre a nova música aproxima-se daquela elaborada por pensadores que estabeleceram tanto a descontinuidade entre primitivos e modernos quanto a possibilidade de um terceiro termo que conserva algo dos dois (Travassos, 1997, p. 208).

A pesquisa de Bartók se iniciou antes da primeira guerra mundial e as questões sobre estilo composicional passaram a ser bastante discutidas pelos países que constituíram a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que se consolidaram nos anos seguintes, após o fim da primeira guerra mundial, momento de profundas transformações externas e internas, como a revolução de outubro de 1917. A partir desse momento, surgiram questionamentos sobre como arte deveria ser, tendo em vista um cenário em que a classe dominante inexistiria; duas tendências se manifestaram: romper com o passado e criar uma nova estética proletária ou beneficiar o proletariado dando-lhe acesso à tradição do passado (Catálogo da Exposição Paris-Moscú, 1980, p. 476). Bartók solucionou esta dicotomia tentando aliar estas duas vertentes, além de unir cultura ocidental e oriental:

Do Oriente [Bartók] queria a música arcaica e a ordem das coisas da natureza; e, do Ocidente, a ciência e a arte. A duplicidade era possível porque operava com o conceito humanístico de cultura, que dissocia as produções do espírito das dimensões econômica e política da sociedade (Travassos, 1997, p. 142).

O objetivo da União Soviética era democratizar a música. Para isto, foi criado o Comissariado de Belas Artes, em 1920, dirigido por Lounatcharsky (Catálogo da Exposição Paris-Moscú, 1980, p. 476), que acreditava que a democratização da arte deveria ocorrer não apenas por meio da educação artística das massas, mas também fazendo nascer uma arte progressista, correspondente à idéia de um comunismo de vanguarda. Dessa forma, “música e revolução são sinônimos”. Na tentativa de encontrar um denominador comum entre o

liberalismo e a necessidade de criar uma nova cultura proletária, Lounatcharsky acabou sendo rígido demais, pois restringia a criação artística dos compositores ao impor um tipo de música excessivamente propagandística do sistema socialista. O resultado foi o exílio de proeminentes compositores, poetas, pintores entre outros artistas e intelectuais. As discussões sobre os caminhos da arte foram bastante intensas nessa época, tendo dado origem a uma das principais tendências estéticas de caráter socialista: o realismo socialista.

O termo “realismo socialista”, assim designado por Gorki, surgiu em oposição ao “realismo crítico”<sup>6</sup>; era uma forma de veicular propagandas do sistema, estando em “concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista” (Fischer, 1981, p. 125). Fischer pensava que “arte socialista” designaria melhor esta tendência pois, dessa forma, não há como se confundir método e estilo. O realismo se refere à representação da realidade e a arte socialista poderia ser diferente: “O realismo não esgota a esfera da arte e, conseqüentemente, não se pode excluir dela os fenômenos artísticos que estão efetivamente fora de uma arte realista” (Vázquez, 1968, p. 40). A arte realista é descrita por Sánchez da seguinte forma:

A arte que assim serve à verdade, como um meio específico de conhecimento tanto por sua forma quanto por seu objeto, é precisamente o realismo. Chamamos arte realista a toda arte que, partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha (Sánchez, 1968, p. 36).

O realismo socialista não seguia as concepções estéticas dos movimentos realistas existentes anteriormente, como houve, por exemplo, na literatura, em que os autores buscavam reproduzir de maneira fiel os traços psicológicos dos personagens e do meio em

---

<sup>6</sup> O “realismo crítico” surgiu em oposição ao Romantismo – corrente estética presente na literatura e nas artes. Os artistas descreviam e analisavam criticamente e objetivamente situações, pessoas, cotidiano, etc. No “realismo socialista”, a visão crítica não seria usada, pois que poderia contestar o sistema político vigente. Para Fisher, “arte socialista”, seria um termo mais adequado.

que atuavam – esta corrente se aproxima bastante do naturalismo, ao revelar aspectos tipicamente humanos, como sendo de natureza humana. O termo realismo empregado pelo realismo socialista se refere àquilo que os organizadores do movimento gostariam que existisse, pois no momento de transição, o socialismo não era uma realidade, mas um objetivo a se atingir, dessa forma, o realismo socialista, em seus primórdios, talvez fosse um idealismo socialista. “Em grande parte, o que durante os anos do período stalinista se fazia passar por realismo socialista não era senão sua transformação em idealismo socialista” (Sánchez, 1968, p. 37). Certamente, idealismo não teria o mesmo efeito de realismo, além disso, idealismo poderia significar a possibilidade de se aceitar o formalismo na arte – e isto era inadmissível, pois havia vínculos explícitos entre o formalismo e a burguesia.

O formalismo era “um fenômeno tipicamente ligado à existência de uma forma social inadequada aos novos tempos, isto é, tipicamente ligado ao fato de uma classe dominante estar sobrevivendo ao seu destino, estar durando além da conta” (Fischer, 1981, p. 150). Em momentos de crise política, o formalismo geralmente é questionado por estar vinculado à ideologia da classe dominante, e, para superar esta fase, a arte passa a ter um fim utilitarista, como ocorreu com o realismo socialista, entretanto, não pode ser meramente utilitária, é necessário extrapolar esta fronteira. Lênin afirma que “todo grande artista supera o marco de suas limitações e nos fornece uma verdade sobre a sociedade” (Vázquez, 1968, p. 17).

A tese marxista de que o artista se acha condicionado histórica e socialmente, e de que suas posições ideológicas desempenham certo papel – ao qual, em alguns casos, não é alheio o destino artístico de sua criação – não implica, de modo algum, na necessidade de reduzir a obra a seus ingredientes ideológicos (Vázquez, 1968, p. 27).

Para Marx, o artista deveria ser livre de imposições estéticas e técnicas em suas criações, caso contrário, não seria capaz de realizar uma obra verdadeira. “A liberdade de criação (...) [é] uma conquista do artista sobre a própria necessidade” (Sánchez, 1968, p. 234).

Quando o artista cria por uma necessidade exterior, de acordo com princípios, normas ou regras que lhe vêm de fora, o que antes era movimento, vida, acatamento consciente e sincero a determinados princípios de criação, converte-se em fidelidade formal, externa e, por conseguinte, falsa. O vivo se congela, se torna inerte, e esta inércia é a que encontramos, como um vírus mortal, em todo academicismo (Sánchez, 1968, p. 118).

### 2.3 Música Viva

No Brasil, houve um movimento artístico que seguiu princípios ideológicos semelhantes àqueles usados pelos artistas do “realismo socialista”, porém, adotando um outro perfil estético; trata-se do *Música Viva*, que teve como líder o músico Koellreutter, cuja formação incluiu estudos de flauta, regência e composição na Alemanha; teve como maior influência o consagrado regente que divulgava a música contemporânea: Hermann Scherchen. O maestro “cunhou originalmente a expressão ‘*Música Viva*’, inaugurando um movimento e nomeando assim um periódico musical, que editou em Bruxelas de 1933 a 1936” (Kater, 2001, p. 45). Ex-alunos de Scherchen criaram outros núcleos *Música Viva* em diversas cidades, como, por exemplo, o grupo dirigido por Hanns Hickmann, no Cairo.

No intuito de dar continuidade à proposta de criação e divulgação da música contemporânea, Koellreutter iniciou um movimento de renovação musical no Brasil. Kater apontou três momentos que caracterizaram o movimento *Música Viva*. O primeiro é integrador, no sentido de coexistir tendências estéticas e ideológicas bastante diferentes. O *Música Viva* se estabeleceu na Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), sob a presidência honorária de Villa-Lobos. O segundo momento se iniciou com o Manifesto de 1944, conforme indicou Kater (2001, p. 54). O grupo se tornou mais coeso devido à saída de membros conservadores. Nesse momento, o grupo se tornava uma “alternativa única e original às produções de cunho nacionalista, encabeçadas fundamentalmente por Villa-Lobos, em processo de classicização” (Kater, 2001, p. 55). O terceiro momento consolida as características principais do grupo: posicionamento ideológico,

busca de transformar os valores sociais, culturais e humanos associado ao emprego do dodecafonismo como técnica de composição. Koellreutter visava à formação de um músico competente e ciente de suas atividades, dando aulas de harmonia, contraponto, fuga, composição, solfejo, estética; enfatizava ainda a importância de se estudar cultura geral. Em um texto elaborado em ocasião das audições anuais dos alunos, no final do ano de 1946, Koellreutter afirmou:

Nenhum dos meus discípulos é obrigado a seguir uma determinada tendência estética como o atonalismo, por exemplo. Exijo dos meus alunos exclusivamente perfeição na parte construtiva da composição. No centro dos estudos encontram-se os mestres de todos os tempos: Bach e Beethoven. E meus discípulos, dedicam-se, em primeiro lugar, a um severíssimo estudo da harmonia e do contraponto tradicionais (Palavras pronunciadas por Koellreutter, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição, 18 e 20 de dezembro de 1946 – ACS-MUS-UnB).

No mesmo texto, Koellreutter aponta os princípios que devem guiar a nova geração de compositores:

- 1º. – Liberdade de expressão;
  - 2º. – Desenvolvimento de caráter e personalidade
  - 3º. – Conhecimento de todos os processos de composição, antigos e modernos, e das leis científicas que constituem o fundamento da composição musical;
  - 4º. – Aquisição de um “metier” que corresponda inteiramente a exigências da composição moderna, justificadas pela evolução da expressão musical.
- (ACS-MUS-UnB).

Koellreutter elaborou um Manifesto, em 1946, em que fez uma “Declaração de Princípios” acerca da realidade artística da época. A declaração foi transcrita em uma carta a Santoro, em 16 de fevereiro de 1947, para responder aos questionamentos de Santoro sobre questões estéticas e marxistas:

1º. – Combate pela música que revela o “eternamente novo”. Isto é: cultivação das obras da música antiga como contemporânea que representam as correntes estéticas imperativas de seu tempo, modelaram a fisionomia de sua época ou abriram novos caminhos, novas perspectivas para o futuro.

2º. – Negação da arte acadêmica.

3º. – Apoio ao nascimento e ao crescimento do “novo”.

4º. – Apoio a qualquer iniciativa em prol de uma educação não apenas artística, como também ideológica. Ideologia não é idêntica à política! Ideologia compreende todos os componentes da superestrutura, entre os quais também a política.

5º. – Ensino científico. Apoio às iniciativas que favoreçam a utilização dos instrumentos rádio-elétricos.

6º. – Estímulo à criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas; pois é o conteúdo que determina a forma! A essas formas novas pertence o “cromatismo diatônico”, a característica mais forte – sob o ponto de vista técnico – das realizações musicais de nossa época. O “cromatismo diatônico” representa o “novo” na produção hodierna, independente de tendências ou correntes estéticas.

O “cromatismo diatônico” caracteriza as obras de um Hindemith, Stravinsky, Béla Bartók assim como de um Schoenberg, Prokofieff, Shostacovich, Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Esse princípio harmônico é a lógica conseqüência da evolução da expressão musical. E não há obra musical contemporânea de valor estético e artístico cuja estrutura não fosse baseada no “cromatismo diatônico”.

7º. – Contra o formalismo.

8º. – Concepção utilitária da arte, isto é: a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dele. Não há dúvida que ainda fazemos arte burguesa. Concordo com você. Representamos ainda o “desacordo insolúvel com o meio social” que nos cerca, expresso na tendência “arte pela arte”. Devemos ter a coragem de confessá-lo. Isto, entretanto, não exclui que combatemos em prol de uma concepção utilitária da arte, ajudando assim a abrir caminho às idéias de uma nova época. Por isso:

9º. – Abandono do ideal exclusivo de beleza. Ativação do artista. Princípio de arte-ação. Música como realidade. Não existe arte em si, pela razão de que o belo absoluto é uma quimera.

10º. – Música como linguagem universal.

11º. – Contra o falso Nacionalismo: em prol de um nacionalismo substancial.

12º. – Função socializadora da música.

13º. – Elevação do nível da música popular.

14º. – Apoio a todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional. (ACS-MUS-UnB).

Koellreutter embasava seus argumentos, no que se refere aos procedimentos composicionais e também quanto à política, em conceitos advindos da dialética materialista de Marx. Faz sentido associar o nome *Música Viva* a esta idéia; na filosofia marxista, há o estudo de fenômenos da natureza, em que se constata que o movimento é parte inerente da matéria, portanto “música é movimento...”, “música é vida...” (Koellreutter in Kater, 2001, p.

174). Koellreutter exerceu uma grande influência em seus alunos, em especial em Santoro<sup>7</sup>, no que se refere à formação de concepções ideológicas. Segundo Nogueira (1999, p. 11), Koellreutter teria transmitido tanto o conteúdo quanto a terminologia marxista à Santoro. Em carta escrita em 8 de fevereiro de 1947, Koellreutter expôs:

Veja o que diz Marx em *Contribuição à crítica da Economia política*: “Na produção social de sua vida, os homens contraem determinadas relações necessárias, independentes de sua vontade, relações de produção, que correspondem a uma determinada fase do desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sob a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e a que correspondem determinadas formas de consciência social. O sistema de produção da vida material condiciona todo o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência do homem que determina sua existência, mas, pelo contrário, sua existência social que determina sua consciência. Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade se chocam com as condições de produção existentes ou, o que não é mais do que a expressão jurídica disto, com as relações de propriedade dentro das quais se tem movido até ali. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se transformam em entraves. E se abre assim uma época de revolução social. Ao mudar a base econômica, se transforma mais ou menos lentamente, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela. Quando se estudam estas transformações, tem-se que distinguir sempre entre as mudanças materiais operadas nas condições econômicas de produção e que podem apreciar-se com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas e filosóficas, ideológicas, em uma palavra, em que os homens tomam consciência deste conflito e o combatem. E do mesmo modo que não podemos julgar tão poucas estas épocas de transformação por sua consciência, mas, pelo contrário, deve explicar-se esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito existente entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. Nenhuma formação social desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que cabem dentro dela, e jamais aparecem novas e mais altas relações de produção antes que as condições materiais para sua existência hajam amadurecido no seio da sociedade antiga. Por isso, a Humanidade sempre propõe a si mesma unicamente os objetivos que pode alcançar, pois, bem olhadas as coisas, vemos sempre que estes objetivos só brotam quando já se dão ou, pelo menos, se estão gestando as condições materiais para sua realização”. Até aqui Marx. A função da música – como arte e pertencente à ideologia e à superestrutura – na sociedade depende do estado da última, da disposição de ânimo social, de suas necessidades, aspirações, sentimentos, etc. A explicação deste último encontra-se na disposição e na psicologia das classes, que repousam, finalmente, na economia social e nas condições de seu desenvolvimento. Caro Claudio, isto em resposta à sua carta. Espero poder expor estes conceitos melhor, numa série de conferências seguindo a História Social e a História da Música. Considero muito importante a discussão destes problemas entre

---

<sup>7</sup> Santoro era membro do Partido Comunista Brasileiro – PCB. Em carta escrita para Xancó, em 5 de abril de 1947, Santoro contou: “Outra grande novidade é ter sido aceita a minha marcha oficial do Partido. Estive ontem com elementos da direção do Partido, inclusive escritores e deputados etc, que acharam ótima a Marcha tendo ficado entusiasmados. Quero dizer que agora serei um compositor popular...” Santoro não pôde estudar nos Estados Unidos, porque era filiado ao partido. Em carta ao Dr. Carlton Smith, escrita em 12 de setembro de 1946, Santoro desabafou: “Quer dizer que tudo isto é porque pertenço a um partido legalizado que age às claras e como o de sua terra discute abertamente seus princípios. Não posso compreender o crime que há em tudo isto. Nunca me passou pela cabeça fazer política fora do meu país, pode ficar certo e estou disposto a assinar qualquer documento me comprometendo a não falar nada sobre política. Não sou político, nem em meu país tenho tempo para isto como declarei ao cônsul, fazendo parte do partido comunista unicamente pelas minhas convicções, mas estas eu as guardo e reservo para minha pátria como qualquer cidadão honesto o faz” (fragmentos contidos em Nogueira, 1999, p. 11 e p. 12, respectivamente).

os intelectuais, principalmente no presente momento. (...) E quando você voltar, Claudio, proponho a organização de um círculo de estudos marxistas com a leitura das obras fundamentais. Tomo a meu cargo a aquisição de materiais. (ACS-MUS-UnB).

O dodecafonismo no Brasil representou uma possibilidade de se criar música para um novo tipo de sociedade, tendo em vista que Koellreutter era marxista e se interessava em criar música que se enquadrasse nesse contexto. Koellreutter realizava estudos sobre estética e incentivava seus alunos a se aprofundarem nas leituras marxistas, dessa forma, fundamentava suas posições estéticas.

A existência social determina a consciência social e, por maior que seja o papel das idéias, o valor de primeira ordem na evolução da sociedade corresponde às condições materiais da vida, à base econômica, às forças produtivas e às relações de produção. (...) Marx e Engels descobriram a lei do desenvolvimento social que consiste, em que a evolução das forças produtivas, das condições materiais de existência, constitui a fonte decisiva de todas as mutações que se efetuam na sociedade. As forças produtivas da sociedade não se acham em estado de estagnação. Mudam, progridem e, em certa etapa, entram em contradição com as relações de produção existentes. Começa, então, o período de transformação de todas as relações sociais, de todas as superestruturas ideológicas – às quais pertencem as artes, naturalmente – começa o período de sua adaptação às condições alteradas da existência social. (...) Também a técnica da música depende, em primeiro lugar, da técnica da produção material. (...) O sistema de produção material condiciona todo o processo da vida social, política e espiritual. (...) Ao mudar a base econômica, se transforma mais ou menos lentamente, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela. (...) Nenhuma formação social desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que cabem dentro dela, e jamais aparecem novas e mais altas relações de produção antes que as condições materiais para sua existência hajam amadurecido no seio da sociedade antiga. (...) A função da música – como arte e pertencente à ideologia e à superestrutura – na sociedade depende do estado da última, da disposição de ânimo social, de suas necessidades, aspirações, sentimentos, etc. (Carta de Koellreutter para Santoro, 8 de fevereiro de 1947 – ACS-MUS-UnB).

Santoro estava se aprofundando com Koellreutter no que se refere aos fundamentos do marxismo e discutiam tanto aspectos relacionados às transformações sociais, quanto àqueles referentes à música. Em resposta à carta de Koellreutter (7 de fevereiro de 1947), Santoro abordou a questão da acessibilidade da obra.

Todo este período evolutivo da música tem que entrar por um caminho de uma maior aproximação com o público que já está a tardar. Você observe que são passados já quase 40

anos que surgiram as primeiras obras de Schoenberg e ainda quase não se toca e quando se toca está desligado completamente do ouvinte, por força da própria novidade. Os intérpretes quase sempre comercializados pelos empresários não se arriscam em desagradar o público. Li há pouco um artigo de um crítico francês sobre este assunto, falando sobre as preferências do público parisiense, que é um dos mais cultos da Europa. Falava justamente do completo indiferentismo do público diante das obras contemporâneas. Quer dizer, em todos os lugares os problemas são os mesmos... Temos que falar ainda sobre este assunto. (Carta de Santoro para Koellreutter, 14 de fevereiro de 1947, ACS-MUS-UnB).

Nas correspondências seguintes, Koellreutter não mencionou as questões levantadas por Santoro, no que se refere às impressões do público quanto ao dodecafonismo, mas enfatizou o que este movimento significa em termos de aplicação de uma estética materialista, conforme Koellreutter assim designou. Assim, Koellreutter se defendeu do ataque feito por Santoro, que acusou o movimento de “sectarista”, e, diferentemente do comentário feito por Santoro sobre o público francês, Koellreutter mencionou a admiração que um francês manifestou, com relação ao movimento.

O que procuramos é justamente a coordenação de nossa concepção da arte com a nossa concepção do mundo. Dessa coordenação de todos os fatores ideológicos que é tão difícil, depende, em grande parte, a formação de um artista e de sua arte. Somos sectários sob o ponto de vista burguês, aos olhos da maioria de nossos colegas. Pois somos revolucionários, no sentido artístico, naturalmente. O nosso grupo não é uma “sociedade”. É um grupo de vanguarda em todos os sentidos, uma pequena minoria – e, se você quiser, uma “elite” – de idéias construtivas, novas e vitais para o meio musical e a música no Brasil. (...) Devemos estar intolerantes com a verdade, mas tolerantes com os homens. Assim baseamos a nossa estética em conceitos materialistas, que orientam o nosso trabalho artístico, convencidos da justeza dos nossos princípios. E deste modo discutimos, defendemos e propagamos as nossas idéias e a nossa obra. (...) Você devia ler a carta de um francês que recebeu a nossa revista e assistiu aqui o Festival “Música Viva”. Esse francês escreveu para um aluno meu em São Paulo uma carta na qual coloca o nosso movimento entre a vanguarda da música universal (...) A mencionada carta, aliás, contém outras notícias interessantíssimas sobre a evolução da música atonal – e dodecafônica em especial – na Europa descrevendo obras de novos compositores franceses, italianos e ingleses escrita na técnica de 12 sons e freqüentemente executadas em Paris. (...) Creio que o artista de nossa época assistirá à mudança completa de toda a sua posição social assim como à transformação de todas as formas sociais da música (concerto, teatro, etc). É claro que a sua própria obra será essencialmente transformada. A revolução atingirá profundamente o terreno das artes, talvez mais do que a maioria espera (Carta de Koellreutter para Santoro, 16 de fevereiro de 1947 – ACS-MUS-UnB).

As transformações nas obras dos compositores dessa época, como Koellreutter mencionou, certamente ocorreriam, particularmente na música de Santoro. Nesse período, os debates acerca de uma estética marxista eram freqüentes e isso pode ser percebido nas cartas

escritas por ambos compositores. Santoro discordava da interpretação feita por Koellreutter sobre o Manifesto Comunista, de Marx; no que se refere à estética artística; Santoro estabelecia relações entre os escritos de Marx e a política apenas: “Não vejo a exposição de princípios ‘políticos’ no Manifesto. Vejo apenas conceitos filosóficos e sociológicos” (Santoro apud Koellreutter em carta de Koellreutter a Santoro, carnaval de 1947 – ACS-MUS-UnB). Na mesma carta, Koellreutter expôs de que forma ocorreriam as transformações estéticas:

Acho que o germen de uma nova música e de uma nova estética está latente; pois o processo de mudança da estrutura econômica já está em andamento, uma nova estética, e uma nova arte, entretanto, existirão somente quando esse processo se tiver completado. (...) Determinados problemas da estética atual serão resolvidos no estado socialista – já pela nova posição social no novo regime – mas outras questões certamente surgirão (carta de Koellreutter a Santoro, carnaval de 1947 – ACS-MUS-UnB).

A busca por uma renovação da arte musical foi assunto de muitas cartas que Santoro enviou a Koellreutter, em que debatiam a aplicação dos conceitos marxistas na música e a relação desta com a sociedade. Em resposta a uma carta de Koellreutter, Santoro escreveu uma réplica, em 14 de fevereiro de 1947, posicionando-se quanto às transformações musicais do século XX:

Creio que entramos num período novo de consolidação das últimas conquistas no terreno da técnica da expressão, proporcionando um refinamento para maior elevação do sentido “arte”. Atravessamos um período de Post revolucionário da arte, onde todas as conquistas do princípio do século devem ser consolidadas e tiradas proveito de um modo geral. Falamos muito ultimamente do sentido de aproximação do artista e da arte contemporânea do povo. É preciso pensar neste sentido para não nos tornarmos uma “igrejinha” de intelectuais desligados da massa. Uma aproximação mais no sentido expressivo da arte dará uma maior aproximação desta mesma arte do público, sem implicar numa concepção que seria neste caso uma falta de sinceridade. O povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples. Além disso o povo só compreende a parte emotiva da arte, em se tratando de música [?.] é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão. (...) Todo este período evolutivo da música tem que entrar por um caminho de uma maior aproximação do público, que já está a tardar. (ACS-MUS-UnB).

As divergências com Koellreutter se acentuavam cada vez mais; o rompimento com a estética defendida pelo grupo *Música Viva* tornava-se inevitável. A crise por que passava Santoro não havia sido superada. Koellreutter alertou Santoro quanto aos extremismos ideológicos que isso poderia ter em sua música:

Quando demonstrei um certo medo ou melhor, uma preocupação de que problemas ideológicos absorvessem você demasiadamente, não queria me referir a um “desvio do caminho inicialmente traçado”. Não. Queria dizer apenas que o compositor, com toda a preocupação ideológica, não deve afastar-se do “problema musical” propriamente dito. O compositor é músico. E sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exprimir uma determinada ideologia (Carta de Koellreutter a Santoro, 25 de fevereiro de 1948 – ACS-MUS-UnB).

As questões referentes à forma e ao conteúdo foram abordadas por Koellreutter, para o qual “a forma artística é importante na proporção direta de seus vínculos com o conteúdo” (Nogueira, 1999, p. 16):

E dado que o conteúdo dos fenômenos muda constantemente, o conteúdo dos objetos em desenvolvimento tem, por conseguinte, de entrar em contradição com a velha forma. Essa contradição é a fonte mais importante do desenvolvimento da expressão artística. A contradição não existe entre o conteúdo e a forma em geral, mas entre o novo conteúdo e a velha forma. No processo de desenvolvimento, o conteúdo muda, adquire novos elementos e converte-se em última instância, em novo conteúdo. Pelo contrário, a forma continua sendo a anterior, a velha. A forma fica atrasada em relação ao conteúdo, dado que a própria necessidade da nova forma só nasce quando o conteúdo, que tinha mudado ou está mudando, assinala a mudança de forma. A nova forma exprime, correspondentemente, o novo conteúdo, cria de novo a possibilidade de desenvolvimento deste, constitui a organização interna do conteúdo em desenvolvimento, e o desenvolvimento continua a efetuar-se até que surja novamente entre eles um conflito, e assim por diante (Koellreutter apud Nogueira, 1999, p. 16).

Assim, como no movimento *Música Viva*, a relação dialética entre forma e conteúdo foi uma das questões mais discutidas pelo movimento do realismo socialista, em que se discutiam maneiras de se engendrar um conteúdo ideológico socialista, questionando-se o caminho formalista da arte e as tradições relacionadas ao passado capitalista. Buscava-se um tipo de música que estivesse de acordo com a nova ordem sócio-econômica socialista.

Romper com o passado seria bastante radical; a solução estava na pesquisa da tradição popular e folclórica, como forma de haver maior representatividade nas camadas populares, apesar deste tipo de manifestação estar vinculada ao passado em que havia divisões de classe. O princípio da negação está presente neste fragmento, pois “cada classe de coisas tem, portanto, seu modo peculiar de ser negada, de tal maneira que engendre um processo de desenvolvimento, e o mesmo ocorre com as idéias e os conceitos” (Sodré, 1968, p. 120). “Em nenhuma esfera pode haver desenvolvimento que não negue suas formas precedentes de existência” (Sodré, 1968, p. 134), entretanto, uma completa ruptura pode trazer prejuízos para o desenvolvimento artístico – muitos artistas russos criticavam as imposições estabelecidas pelo movimento do realismo socialista, pois limitavam a liberdade de criação sobre os meios artísticos.

Todo doutrinário que se apegue a um método artístico particular, qualquer que seja tal método, afasta-se na tarefa de conseguir uma síntese dos resultados obtidos em milhares de anos de desenvolvimento humano, e cerceia a tração de novas formas para um novo conteúdo (Fischer, 1981, p. 132).

Para o marxismo, tais valores [burgueses] não são valores que devam ser anulados por pertencerem a períodos anteriores à formação sócio-econômica, mas que, ao contrário necessitam agora ser realizados, pois antes haviam sido negados, traídos e desonrados pelas classes sociais que, em seu período progressista, os ostentaram inscritos em suas bandeiras. A liberdade não constitui – como Lênin o evidencia – “um preconceito burguês”, nem pelo fato de a burguesia a haver traído, reduzindo-a à disponibilidade do capitalista sobre os meios de produção e a força de trabalho – nem tão pouco pelo fato da igualdade poder ser reduzida a uma palavra de ordem sem validade quando a ideologia liberalista do sistema reinante a reduz a uma “igualdade perante a lei” (Gunnarson, 1995, p. 9).

O fragmento acima poderia ser utilizado como uma crítica à rigidez imposta pelo realismo socialista. A liberdade em todas as esferas da sociedade se camufla sob a “igualdade perante a lei”, símbolo do capitalismo liberal, que manipula a sociedade para fazê-la acreditar que liberdade e igualdade existem para todos. Paradoxalmente, durante o período da União Soviética, houve igualdade social, entretanto, a liberdade, da qual Marx aponta como essencial para a existência, sofreu limitações, pois, a sociedade de transição passava por

transformações profundas e as questões referentes à liberdade poderiam não ser bem compreendidas, ou, ainda, fossem utilizadas dentro dos parâmetros antigos. Com a centralização do poder, a sociedade russa não desfrutou da liberdade de pensar e agir, criar e concretizar.

No Brasil, a ditadura de Vargas estabelecia um outro tipo de nacionalismo, que homogeneizava as culturas existentes no país, ao mesmo tempo em que mantinha a hierarquia de classes sociais. (Kater, 2001, p. 39) Kater mostrou que as demonstrações orfeônicas e a elaboração de um plano pedagógico-musical de grandes proporções foram utilizadas para fixar a ideologia nacionalista e que alguns conceitos sustentaram esta postura.

Nação, povo, raça, supremacia, soberania serviram então como conceitos-suporte de grande funcionalidade para a consecução de objetivos políticos e econômicos (...) a implantação do dodecafonismo pelo *Música Viva* não só coloca duplamente em xeque o ideário nacionalista como acentua as contradições fundamentais já tão visíveis no interior da sociedade brasileira do pós-guerra” (Kater, 2001, p. 115).

Koellreutter, numa dimensão funcional semelhante a do canto orfeônico, pensava na música “como uma ferramenta de um ideal, como um instrumento fundamental para a transmissão de novos valores, entre os quais o principado do social, da atividade coletiva, de formação do público, da conscientização do momento contemporâneo vivido” (Kater, 2001, p. 92). Santoro, após ruptura com Koellreutter, diferenciou-se do nacionalismo característico da era Vargas e dos meios empregados por Koellreutter, apesar de se assemelhar com este último no que se refere a posicionamentos filosóficos e ideológicos. Atacou o tipo de nacionalismo mencionado, pois é fruto de “uma mentalidade burguesa de aproveitar do elemento nacional como se explora o indivíduo em seu benefício próprio e não em intenção de contribuir para o engrandecimento da cultura popular, procurando o equilíbrio perdido entre música ‘popular’ e ‘erudita’” (Carta de Santoro a Koellreutter, Paris, 28 de junho de 1948, apud Kater, 2001, p. 95-96). Na mesma carta, Santoro continuou “...nossa cultura popular quase inexplorada está

esperando que se dê um passo definitivo, lançando bases ideológicas de conteúdo, diferenciando dos ‘nacionalistas’ pelo conteúdo que devemos introduzir e pela compreensão formal a que devemos levá-la” (Kater, 2001, p. 96). Esse novo nacionalismo, diferente daquele adotado por Villa-Lobos, surgiu em decorrência da participação do II Congresso de Compositores e Críticos de Música, realizado em Praga.

Santoro comunicou ao grupo “Música Viva” as discussões ocorridas no congresso, no que se refere aos caminhos da música, sugerindo a criação de uma seção do Brasil para a “Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas”, que teria a função de divulgar as idéias do congresso, que se orientava em torno do realismo socialista. Santoro abordava a necessidade de uma transformação estética do grupo, em carta escrita em 20 de junho de 1948, em Paris, para o grupo *Música Viva*: “Naturalmente teremos que mudar um pouco nossa orientação estética se quisermos assumir a responsabilidade e se vocês tiverem de acordo com a orientação” (Santoro apud Kater, 2001, p. 97). Kater apontou que “o compromisso de substituir agora a estética do ‘novo’ pela do ‘povo’ leva à ruptura interna do Grupo de Compositores Música Viva” (Kater, 2001, p. 100). Vetromilla apontou a dualidade do nacionalismo modernista, a partir de idéias de Contier:

O nacionalismo modernista, sob o ponto de vista político, nunca se explicou com nitidez: ora prendia-se às idéias conservadoras e totalitárias do estadonovismo e do nazismo, ora atrelava-se ao imaginário do realismo socialista, sob o ângulo estético, ‘esvaziando’ seu conteúdo ‘revolucionário’ (Contier apud Vetromilla, *Cadernos do Colóquio*, vol. 1, no. 3, 2000, p. 46).

As divergências e congruências entre pensamentos e posicionamentos estéticos geraram múltiplas possibilidades artísticas. As tomadas de posição de Santoro diante disso, ocasionaram em transformações estilísticas. Far-se-á uma exposição das questões referentes à categorização das fases estilísticas.

### 3 PANORAMA GERAL DAS DIVERSAS FASES ESTILÍSTICAS

#### 3.1 Santoro – sobre os fundamentos de sua obra

A arte com fins ideológicos deve ser realizada por artistas que compartilham de semelhante modo de pensar, para que a arte consiga superar os objetivos utilitários: “A arte tem um conteúdo ideológico, mas só o tem na medida em que a ideologia perde sua substantividade para integrar-se nesta nova realidade que é a obra de arte” (Vázquez, 1968, p. 45). Dessa forma, a arte pode ser um “substituto da vida” ou um “meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante” (Fischer, 1981, p. 11). Essas idéias podem ser melhor compreendidas em contextualizações que relacionam Santoro aos elementos que influenciaram a sua estética composicional. Santoro realizou as primeiras composições em 1937; em entrevista concedida à Rangel Bandeira, em 194- (apud Nogueira, 1999, p. 1), Santoro abordou:

Senti vontade de compor bem mais tarde, aos 17 anos mais ou menos, quando terminava meus estudos de V. [violino] no conservatório. Fui incentivado a escrever alguma coisa para V. pelo meu próprio professor deste instrumento. Depois da peça pronta, tendo-a tocado para que me ouvisse, ouvi surpreso responder-me “não entendi nada”. Estribilho que até hoje é repetido por muitos que ouvem a minha música. Fiquei surpreso pois o professor sempre me afigurava como um admirador dos modernos e como não podia gostar daquilo?

A tendência modernista de Santoro esteve presente desde as primeiras composições. Kater (2001, p. 107) apontou que, segundo Koellreutter, os trabalhos acerca da música atonal ocorreram pelo fato de Claudio Santoro, um de seus primeiros alunos de composição, ter utilizado procedimentos seriais em algumas passagens de sua *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, de 1940. Santoro desconhecia a técnica dodecafônica naquele momento e Koellreutter inseriu o assunto nas aulas; isto o estimulou a escrever sua primeira peça

dodecafônica: *Invenção* (para oboé, clarineta e fagote). Esse fato revela indícios de que Santoro teria sido o primeiro, ou, talvez, um dos primeiros compositores brasileiros a escrever músicas empregando a técnica dodecafônica. Santoro descobriu este caminho como um desdobramento natural do atonalismo, enquanto Koellreutter, que veio para o Brasil um pouco antes da segunda guerra, trazia a novidade usada por compositores como Schoenberg, Berg e Webern.

O contato entre Santoro e Koellreutter foi decisivo para os rumos da música contemporânea na década de 1940, pois reuniu um grupo de compositores que, interessados em renovar a música brasileira, juntaram-se em torno de Koellreutter para estudar a técnica dodecafônica e discutir estética, ideologia, sociedade, entre outros. O grupo ficou conhecido como *Música Viva* e teve início entre 1938 e 1939, conforme mostrou Kater (2001, p. 48-49).

Em entrevista concedida a Rangel Bandeira (op. cit, 1999, p. 3), Santoro comentou a admiração de Koellreutter, quando viu algumas composições do novo aluno:

Lembro-me que quando fui estudar com Koellreutter em 1940 e meses depois lhe apresentei o início da minha sinfonia para 2 orquestras de cordas, que dava o nome de “Sinfonieta”, e que este perguntou se conhecia Schoenberg e a técnica dos 12 sons, disse-lhe que não, como era verdade, mas ele não acreditou muito, porque disse: “isto parece escrito por quem conhece a técnica dos 12 sons”.

Sobre as primeiras composições na técnica dodecafônica e outras que caracterizaram o período atonal, Santoro apontou<sup>8</sup>:

A primeira obra escrita nesta técnica (à minha maneira) foi a então publicada Sonata para Violino Solo. Obra em que procurei com a dodecafonía dar ao violino as mesmas possibilidades de uma oculta polifonia das partitas e sonatas de Bach. As obras mais importantes da época são a “música 1943” para piano e orquestra, o 1º. quarteto 1941, a 2ª, sinfonia 1945. A 1ª. Sinfonia para 2 orquestras de Cordas é obra de estudante e precisaria revê-la. Outras obras menores mas que marcam uma época são 4 epigramas para flauta solo 1941, 3

---

<sup>8</sup>Entrevista concedida a Sérgio [?] (apud Nogueira, 1999, p. 6).

(...) para Clarinete solo 1942, a Sonatina para oboé e piano 1941, as 4 peças para piano 1942 e as 6 peças 1946. O trio para trompa, clarinete e cello dedicada à J.C. Paz, em 1946, Música de Câmara 1946 publicada no Boletim Latino Americano publicado por C. Lange. Outras obras de Câmara foram escritas mas não resistem à minha crítica como o Quinteto de Sopros, a Sonata para Cello, Violino e Piano, Flauta e Piano, etc.

Inicialmente, Santoro compôs em estilo atonal, que descobriu como um desdobramento do atonalismo. Aprimorou-se na técnica dodecafônica com Koellreutter, de quem recebeu influências ideológicas. Santoro rompeu com a estética adotada por Koellreutter, passando por um período de transição, quando estudou com Nadia Boulanger, em Paris. Durante a estadia na França, Santoro teve a oportunidade de participar do II Congresso de Compositores e Musicólogos de Praga, que foi decisivo para as transformações estilísticas de sua obra. Posteriormente, abandonou a tendência do “realismo socialista” e passou por uma fase de experimentações; compôs música serial, aleatória, eletroacústica. Ao longo de sua trajetória, evidencia-se a relação entre decisões estéticas e ideologias. Esses fatores são de extrema relevância para a compreensão das transformações estilísticas.

### **3.1 Fases estilísticas**

Conforme foi mostrado anteriormente, a fase inicial de Santoro abrange suas primeiras experiências na composição até a sua participação no *Música Viva*. Santoro, entretanto, rompeu com o posicionamento estético defendido por Koellreutter, líder do *Música Viva*. As divergências foram explicitadas em uma carta, escrita em 28 de janeiro de 1947, na qual discordou do Manifesto de 1946; mostrou contradições e objeções em relação à aplicação de conceitos como superestrutura, função da produção material:

Quanto ao Manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como sabe ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira. Mas discutirei também com você pessoalmente. Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento a nós. Outras coisas não estão claras embora compreenda e esteja de acordo, como por exemplo, o final da primeira – “produto da vida social” não diz bem o nosso pensamento. Pode ser interpretado de outra maneira. Não acha? – Não concordo com a segunda frase e não tem explicação muito clara a sua significação quando aparece. Porque “superestrutura de um regime cuja estrutura”? Você quer chegar a conclusão que a arte musical é uma coisa material porque é superestrutura de um regime qualquer... Ou porque é superestrutura dos sentimentos da coletividade, é por força uma manifestação material? Naturalmente que toda manifestação artística tem que ser através de alguma coisa material pois do contrário não existiria para nós homens... Logo possuir uma estrutura ou superestrutura está claro no sentido formal; mas não em relação a estrutura de um regime, isto é sujeita às modificações dessa mesma estrutura digamos política?... Não concordo. Tenho no momento um conceito de forma que explicarei mais adiante à você (...). Não acredito no tópico seguinte, a arte evolui não em função produção material, que evolui, mas em função da própria necessidade que o indivíduo ou a coletividade sente em se expressar por novos meios em função da própria criação e da lei de evolução natural, mas não em função da produção material. (...) Observando a natureza você pode constatar que o panorama ou o quadro que ela nos apresenta em conjunto tem sempre umas certas características ou melhor em sua “super-estrutura” você observa certos princípios que dão ao todo em equilíbrio imutável. Ela se transforma, porém criando outros contrastes que no todo formam a obra. Quero dizer que em se tratando de estrutura nós temos portanto como princípio formal a lei do contraste. Ora, já na forma Sonata observamos que este contraste embora não sendo fundamental da forma aparece e lhe dá o equilíbrio total. Porque não dar a “Forma” no sentido lato o princípio de contraste ou contrastes, sobre um plano principal? (Carta de 28 de janeiro de 1947, transcrita por completo em Kater, 2001, p. 254-259).

Koellreutter respondeu em 7 de fevereiro de 1947; explicou a “lei da compensação” aplicada à música, indicando a construção da forma por meio de elementos conjuntivos (repetição, variação melódica, motivo) e elementos disjuntivos (contraste, variação rítmica, tensão-afrouxamento, dissonância-consonância, tesis-arsis, articulação), deu exemplos de obras musicais que ilustravam o seu pensamento, discorrendo sobre contraste e repetição, além de mostrar a necessidade de criação de uma nova forma musical que se encaixe no perfil da música atonal, da mesma maneira como a forma-sonata cumpriu o papel de estabelecer a música tonal, por meio dos contrastes e tensões geradas pelas progressões harmônicas. Em carta enviada a Xancó, violoncelista cubano, escrita em 27 de janeiro de 1947, Santoro revelou sua angústia no que se refere aos caminhos de sua arte:

Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. Talvez não saiba dizer se é em tudo, mas em minha arte o sinto com toda a força. Não posso avaliar que fim terá e como se conduzirá. O fato é que estou só... sim só, porque Koellreutter

que antes nos outros períodos de crise podia me dar alguma cousa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos para caminhos que talvez sejam opostos. Daí não ser possível a sua ajuda, pelo menos assim o creio. O que sentes em minhas palavras e em meus pensamentos é talvez o que não posso explicar, mas que está latente em meu espírito. Creio que o movimento tendente é para um certo humanismo dentro do classicismo que você me conheceu. Não tenho procurado impedir este impulso porque sempre assim o procedi, creio na força creadora instintiva e não a renego. Deixo caminhar todo este movimento interior e estou de fato curioso e ao mesmo tempo nervoso e receioso para o que irá acontecer. (...) Creio que a arte musical depois de ter atravessado a sua primeira fase, que poderá ser talvez mais tarde chamada de revolucionária, entra numa nova fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem, surgida do após guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente, ao mesmo tempo que humanizada. (ACS-MUS-UnB).

Koellreutter questionou, em carta enviada a Santoro, em 25 fevereiro de 1948, o que seria “uma arte mais humana”, qual seria a obra musical humana e qual seria a obra musical não-humana. As discussões acerca de assuntos musicais, estéticos e ideológicos eram constantes. Santoro preocupava-se com a acessibilidade de sua obra, a função do compositor em face à historicidade e à conjuntura política; buscava alternativas para a superação de sua crise composicional. Koellreutter dava respostas que apontavam a arte como utilitarista:

A obra de arte deve ser útil e servir aos interesses da humanidade. Assim toda a arte está classificada, de acordo com a teoria marxista do 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 superestrutura dele, será um elemento inútil e portanto prejudicial à toda a superestrutura, torna-se um reflexo da produção material, ficando sujeita como esta à lei da evolução. (Entende-se por superestrutura os conjuntos de instituições políticas, sociais, artísticas, religiosas, etc. que numa sociedade correspondem às relações de produção, às quais constituem sua base econômica, isto é: à estrutura de natureza material)<sup>9</sup>. (Koellreutter apud Nogueira, 1999, p. 14).

Santoro encontrou solução para seus questionamentos após a estadia na França. Santoro obteve bolsa de estudos da “Fundação Guggenheim”, entre 1946 e 1947, mas, pelo fato de ser filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) – para o qual compôs um hino – não conseguiu um visto para estudar nos Estados Unidos, que estavam impedindo a entrada de comunistas no país; dessa forma, Santoro não pôde usufruir da bolsa de estudos. Felizmente,

<sup>9</sup> Entrevista à Rangel Bandeira, 194-, apud Nogueira (1999, p. 14).

surgiu uma nova possibilidade de estudos no exterior; Santoro conseguiu uma bolsa do governo francês, para aperfeiçoar-se em Paris com Nadia Boulanger.

Durante a estadia na França, Santoro informava Koellreutter sobre as aulas com Nadia Boulanger, que gostava das construções musicais de Santoro. Havia boatos em São Paulo de que Santoro e Koellreutter haviam brigado e que Santoro teria conseguido a bolsa para estudar na França por este motivo: teria se afastado do estilo de Koellreutter. Em carta escrita em 13 de abril de 1948, Koellreutter comenta:

Esse boato corre com insistência em toda parte. Como se você já estivesse escrito em meu estilo! E todos os meus alunos e amigos sabem que não me preocupo com o estilo de meus alunos. A única coisa que desejo é que vocês consigam um estilo pessoal, seja qual for sua tendência e orientação. Finalmente, cada um deve desenvolver-se de acordo com sua própria personalidade. É isso a lei suprema de todo o meu trabalho pedagógico (ACS-MUS-UnB).

Santoro se desenvolvia na escola neoclássica francesa, que herdou elementos dos impressionistas. Entretanto, a solução para a crise composicional e as respostas para os questionamentos acerca de estilo e ideologia surgiram pouco depois, em decorrência da participação no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música de Praga, em 1948, que gerou uma nova transformação estilística. Sobre as realizações neste congresso, Koellreutter ficou profundamente interessado e Santoro esclareceu o pensamento dos soviéticos sobre música burguesa, técnica, estilo. O curto período de estudos em Paris foi significativo, pois além de ter tido a oportunidade de estudar composição sob uma perspectiva diferente daquela que realizava no Brasil, teve a possibilidade de participar do congresso realizado pelos compositores e musicólogos soviéticos, fato que decidiu sua mudança estilística. Entre as principais obras do período em que estudou com Nadia Boulanger há a *Sonata no. 3*, para violino e piano; a *Sinfonia no. 3*, premiada no concurso Lili Boulanger, em Boston.

A trajetória estilística de Santoro perpassa por um dodecafonismo que representava uma ruptura em relação ao nacionalismo relacionado aos regimes totalitários, seguindo-se por um interlúdio - estudos em Paris, sob orientação de Boulanger – e depois disso, Santoro aderiu a um nacionalismo alinhado às correntes de pensamento comunistas; no Brasil, Mário de Andrade havia realizado pesquisas nacionalistas sobre a música popular e folclórica, semelhantemente a Kodály, e realizou o importante papel de fornecer material para renovar a criação musical dos compositores brasileiros. Como defensor do modernismo nacionalista, Mário de Andrade se inspirou em Manuel de Falla – “a única maneira de fazer música universal era fazer música regional” – e direcionou a arte daquele momento:

A música expressa a alma dos povos que a criam; a imitação dos modelos europeus, formados nas escolas, [força] a uma expressão inautêntica; sua emancipação será uma desalienação mediante retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (Travassos, 2000, p. 33-34).

Mário de Andrade, que realizou um importante papel na retomada do nacionalismo, mas com uma perspectiva não romântica, problematizou a dicotomia entre indivíduo e sociedade, pois, diferentemente dos artistas soviéticos atrelados ao realismo socialista, Mário de Andrade não vislumbrava o fim do capitalismo no Brasil, de forma que o individualismo composicional continuaria sendo uma realidade, entretanto, não se trata do individualismo romântico, mas daquele que permite a livre criação e está relacionado à divisão de classes. Mário de Andrade criticava o sentimentalismo romântico e colocava a criação a partir de uma metáfora respiratória: inspiração (absorção do mundo pelas sensações) e expressão (exteriorização da alma comovida). Na União Soviética, as questões referentes à criação e à recepção eram concebidas tendo como pano de fundo o fim da divisão de classes, dessa forma:

Com o comunismo, desaparecerá então a divisão entre arte profissional e arte popular; a necessidade verdadeiramente humana de criar e gozar os frutos da atividade artística não será sentida apenas por um setor privilegiado da sociedade, mas se converterá numa necessidade comum, universal (Vázquez, 1968, p. 323).

O nacionalismo que estava surgindo, a partir das pesquisas de Mário de Andrade, ocorria de forma a fornecer material composicional aos compositores e permanecia como fonte de exotismo e não como uma busca de se comunicar com a camada popular e, dessa forma, reverter-se o *status quo*. Nessa perspectiva, o individualismo estava presente e a relação com a sociedade se dava de forma a estabelecer que as composições musicais seriam parte de um universo cultural das elites.

O fim da década de 1940 não era um momento de mudanças em rumo ao socialismo no Brasil; nessa época, Vargas havia começado a era do populismo, alinhado aos regimes totalitários europeus. Em oposição, a União Soviética adentrava-se por uma luta pela expansão do socialismo, assim como os países alinhados aos Estados Unidos, gerando a guerra fria. Na União Soviética, onde as mudanças decorrentes do surgimento do socialismo naquele país acarretariam em uma nova cultura, a arte se tornava um meio de propagação ideológica do socialismo, seguindo as tendências do realismo socialista. A cultura socialista e a nova estética se consolidariam somente quando o processo de transição fosse concluído. Na fase de transição, a arte passou por uma crise no que se refere aos meios de concretizá-la (técnicas, estilos). Santoro acreditou que a nova arte, vinculada ao socialismo, estaria de acordo com os padrões estabelecidos pelos compositores soviéticos. Assim, desvinculou-se do dodecafonismo, por considerá-la uma técnica formalista e de difícil acesso ao público; Santoro aderiu, então, às idéias oriundas da União Soviética.

No artigo *Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*<sup>10</sup>, Santoro resumiu as conferências e discussões. Santoro assumiu a tarefa de difundir as idéias apresentadas no congresso de Praga; comentou sobre os discursos de Alan Bush, Alois Haba, Eisler, entre outros; apontou o debate sobre formalismo, designando-o como “toda arte abstrata e desligada da realidade social, desprovida de uma base sólida de cultura popular” e a busca dos compositores soviéticos por um “Realismo Socialista”. Santoro mostrou também que “a crise da música contemporânea é terrível e devemos voltar a música para o povo, mas, não de um modo subjetivo, a fim de que ela cause boas idéias, incentive as boas ações e seja algo ligado à sociedade”; outros problemas mencionados foram: conteúdo da arte, abismo entre música popular e música erudita, desta forma, sugeriu que:

Sejamos conseqüentes com nossas idéias na nossa arte, e não tenhamos receio de proclamar que não é do alto da torre de marfim que falamos ao povo, é participando de suas lutas que poderemos refletir em nossa arte um conteúdo verdadeiramente democrático e progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade. (...) Apelo daqui ao nosso povo, que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo norte americano. Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações livres e espontâneas, traduzidas na sua simplicidade, numa manifestação de arte, que os une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante (“Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga” - ACS-MUS-UnB).

Diante das discussões surgidas, em função da mudança de orientação estética adotada por Santoro, Koellreutter defendia que uma música poderia ser escrita em qualquer técnica e ser considerada burguesa, pois acreditava que “não devemos discutir a ‘técnica’, mas o conteúdo”. Dessa maneira, defendia o atonalismo e condenava radicalismos que restringissem a criação artística. Santoro apontava que algumas técnicas não eram bem aceitas nos círculos soviéticos e Koellreutter não compreendia as razões para tais limitações.

<sup>10</sup> A transcrição deste artigo, que foi publicado na revista *Fundamentos*, no. 3, v.2, Ago./1948, p.233-240, encontra-se integralmente nos anexos do livro de Kater (2001, p. 263-273).

Também é necessário compreender – pelo menos um músico devia entender isso – que o assim chamado “atonalismo” não existe. É apenas uma “classificação” utilizada contra a música que “oficialmente” não convém. O cromatismo diatônico, sim, existe. Este é uma realidade em Schoenberg, em Prokofieff, em Schostakovich, em Hindemith, isto é, na linguagem musical de nosso tempo. Mas também isso não tem nada com o conteúdo; pois, pode-se escrever música formalista e burguesa em Dó-maior ou nos modos gregorianos da mesma maneira como na técnica dos 12 sons. E por outro lado, pode-se estar ideologicamente dentro do “Manifesto de Praga” de uma como de outra maneira. Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra. O nosso problema é o conteúdo. Um novo conteúdo. Este criará uma nova forma como todos sabemos (Carta de Koellreutter a Santoro, escrita em 10 de julho de 1948 – ACS-MUS-UnB).

Mas, porque estar “a priori” contra tudo que a música burguesa gerou de novo em matéria de “técnica”, contra a música em quartos-de-tom, contra a técnica dos 12 sons, contra o assim-chamado atonalismo? “O problema não é um problema técnico e sim um problema de conteúdo”, escreve você. E é isso mesmo. Não compreendo por isso, o que tem o fato de Haba escrever em quartos-de-tom com o conteúdo “místico e antroposófico” (segundo suas palavras) de sua arte. Compreendo que se combate o conteúdo “místico e antroposófico”, a concepção de arte, a atitude estética; mas não compreendo porque se combate “a priori” os quartos-de-tom. (...) Você escreve: “O conteúdo mórbido e pessimista que contém em sua maioria as obras atonais, é negativo...” Devia grifar “em sua maioria”. É o problema do conteúdo. Não são absolutamente mórbidos e pessimistas por serem atonais ou por serem escritas na técnica dos 12 sons. (...) E você escreve que a nova música não deve se ligar à música que exprime a decadência de uma classe. Compreendo. Mas por que, então, ligar-se a Wagner ou Tchaikovsky? (...) Acho que seu trabalho é de uma importância fundamental para a evolução da música brasileira. Mas, não posso deixar, como seu antigo mestre, sentir a apreensão que sente o pai pelo filho quando este se encontra em perigo, mesmo quando se trata de uma causa justa... Mas, é claro, você não deve recuar. Os problemas serão muitos e a luta será grande. Já lhe escrevi uma vez sobre isso. Estou ansioso para conhecer seus últimos e futuros trabalhos (Carta de Koellreutter para Santoro, escrita em 12 de julho de 1948 – ACS-MUS-UnB).

Os debates entre Koellreutter e Santoro, por meio de cartas, foram intensos. Eunice Catunda, discípula de Koellreutter e participante do *Música Viva*, escreveu uma carta a Santoro, baseando-se em uma entrevista em que Santoro expôs os problemas musicais contemporâneos. Catunda manteve uma estrutura de tópicos semelhante a da entrevista, abordando: o que é o dodecafonismo – como e porque surgiu; as obras atonais – obras dodecafônicas; o grande público desaprova músicas atonais, do que gosta o público. Nessa época, Santoro havia participado há pouco do Congresso Internacional de Compositores e Musicólogos em Praga e trouxe ao Brasil as idéias que eram defendidas pelos músicos soviéticos, interessados em criar um tipo de música que seria de ampla difusão nas camadas populares e que representasse, ideologicamente, o pensamento socialista. Dessa forma, os musicólogos e compositores soviéticos se reuniram, para discutir os caminhos da música no

Congresso de Praga. Os músicos soviéticos combatiam o formalismo e as músicas de “difícil compreensão”, condenando o atonalismo. Em carta a Santoro, Catunda defende o atonalismo.

Como toda a técnica, o atonalismo só tem valor por servir a uma necessidade de expressão artística. A dodecafonía resulta do atonalismo. O atonalismo como tal só teve um período muito restrito como atitude estética. Também não foi Schoenberg quem o inventou. Existiu de fato em toda música que não adotou o sistema absolutista da predominância da tônica. A música chinesa é atonal como é a música popular primitiva que permanece viva, funcional, em tantos países, tais como a Hungria, Rússia asiática, etc. É atonal toda a música que escapou de um modo ou de outro à influência da civilização musical ocidental, apesar de se manter ainda viva ao lado da outra, exercendo sua função social de arte mesmo dentro daquela civilização. (...) Todo grande artista é sempre, queira ele ou não, produto de uma tradição popular forte, seja ela uma tradição puramente nacional ou ainda, como no caso da Itália, Inglaterra, Alemanha, de um folclore já internacionalizado, já assimilado pelo mundo todo dada a influência desses países no processo da civilização. Quando o artista tem realmente força expressiva, quando sua sensibilidade e sua necessidade de expressão é verdadeiramente grande, ele exprime sempre o que nele há de profundamente nacional. Assim é que Villa, apesar de educado musicalmente na tradição européia, de se exprimir com os meios de expressão musical europeus, os únicos que atualmente temos para fazer música civilizada, o Villa faz música essencialmente brasileira. Porque consegue abasileirar todos os stravinskismos e impressionismos que não resistem à sua força nacional, força mais poderosa e mais sugestiva que todas as escolas musicais que contribuíram na sua formação como compositor. E não o faz porque tenha a intenção de fazê-lo e sim porque é levado a isso. Só com intenção, nada se faz em música. (...) A música, se for sincera e humana será automaticamente socializante porque a arte é um fenômeno social e quando deixa de sê-lo deixa de ser arte e passa a ser simples elocubração. A questão, Santoro, é que o artista verdadeiro sempre tem o que dizer. Os que se perdem no formalismo são os impotentes da música, aqueles que se refugiam nas técnicas e nos absolutismos teóricos para disso fazer um deserto de fórmulas, um deserto de humanidade. (...) Não temos o direito, desde que sejamos conscientes, de decairmos para o falso popular. Esse falso popular feito de fórmulas e de exterioridades que pode tapear as elites granfinas dos concertos, mas que não será jamais ouvido pelo povo, que será o primeiro a negá-lo como produto autêntico (Carta de Catunda a Santoro, abril de 1950 – ACS-MUS-UnB).

Catunda, juntamente com Koellreutter, defendiam a liberdade sobre os meios de criação (técnica e estilo), enfatizando que a consciência ideológica é fundamental no processo de significação musical. Apesar de todas essas discussões, Santoro abandonou o dodecafonismo, após a participação no Congresso de Praga. A crítica de Catunda, no que se refere ao “falso popular”, possibilita o questionamento sobre as intenções de um compositor que se utiliza dos elementos da música popular e folclórica: estaria o compositor querendo inventar uma nova arte popular ou participar dessa cultura, mas sem pertencer a ela, pois não é ativo daquele grupo? Caso sim, verifica-se a incompatibilidade de atuação, pois, as manifestações populares e folclóricas têm o sentido de sua existência atrelados ao modo de

vida, valores, crenças, etc; se um compositor não pertence a este universo e se propõe a compor músicas para o grupo, sem estabelecer vínculos e sem ter vivência intensa com esse determinado grupo, sua música não terá sentido e, portanto, será considerada inautêntica, conforme apontou Catunda; dessa forma, não há o apelo popular, no sentido de ampla difusão. Mas se o propósito do compositor é criar uma relação cultural paralela à tradicional existente, o compositor poderia se utilizar da música folclórica e popular como meio de se estabelecer uma relação de identidade com o grupo, e, ainda que houvesse elementos não pertencentes àquele grupo, o compositor estaria possibilitando uma ampliação dos conhecimentos musicais, ao inserir elementos diferentes. Entretanto, o compositor pode utilizar-se do material oriundo da música popular e folclórica simplesmente como fonte de inspiração; na história da música, verifica-se que esse tipo de procedimento foi utilizado por Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Listz, entre outros. Mas, na maioria dos casos, as músicas se tornam meios de comunicação apenas com as elites; talvez, não seja apenas um problema de falta de compreensão por parte do grande público, mas uma questão de falta de acesso.

O realismo socialista, que se originou após a primeira guerra mundial e se fortaleceu no governo de Stalin, buscava um tipo de nacionalismo diferente do utilizado no Brasil, por exemplo, por Villa-Lobos. Stalin prezava pela propaganda do regime comunista e manipulava inclusive os meios artísticos, o realismo socialista foi fruto da centralização do poder político e se refletiu na falta de autonomia que os artistas passaram a ter, pois tinham de se adequar aos propósitos do partido, realizando propaganda do estado. A maneira de se concretizar ideologia e arte havia sido delineada por Bartók e Kodály, que foram referências quanto ao estilo composicional e também em métodos pedagógicos musicais.

O lema “música pertence a todos” e a pedagogia musical antiindividualista de Kodály foram bem recebidos pelo socialismo. Kodály entendia a democratização cultural como abolição dos extremos culto e inculto no pano de fundo da abolição das classes sociais e da homogeneização nacional (Travassos, 1997, p. 197).

Apesar das intenções socialistas com relação ao estudo da música nacional, Bartók privilegiava os magiães, afirmando a soberania deste grupo, que passava a se constituir como identidade nacional da Hungria. Bartók realizava o papel de “salvador” daquela cultura, registrando canções, antes que pudessem perder suas origens devido às influências crescentes dos croatas ou eslovacos, rutenos e romenos e, sobretudo, dos ciganos, que eram considerados os maiores destruidores de cultura, pois alteravam melodias, criavam novas variações e misturavam influências da música da Europa Ocidental, mesclando árias de óperas italianas. Dessa forma, os ciganos eram marginalizados culturalmente. Ideologicamente, Bartók representava os interesses de um grupo em detrimento de outros que constituíam o seu país. Bartók utilizou um critério lingüístico-musical na definição de nação – naquela época, os territórios não estavam delimitados e os conflitos eram constantes – entretanto, havia fatores de igual importância: a oposição entre música urbana e música rural e a oposição entre classe dominante e proletariado. Se não se consideram estes aspectos, fatalmente, não há como se realizar uma pesquisa que trabalhe com todos os parâmetros de forma igual, sem privilegiar classe social, grupo étnico e localização espacial-sociológica (urbano e rural). Enquanto Bartók concebia como grande tema de pesquisa a antítese entre natureza e civilização, Mário de Andrade realizava uma reflexão sobre a música popular vinculada ao problema da oposição entre indivíduo e sociedade (Travassos, 1997, p. 219).

Santoro buscava estabelecer uma relação mais estreita com o público, tentando utilizar a “língua materna”, como fez Kodály. Este assunto foi discutido em uma das conferências realizadas no congresso, por Dénes Bartha, em *L'influence de la musique populaire sur la musique*, que aponta o uso de melodias da música folclórica como um recurso experimentado pelos compositores e aceito pelo público, enfatizando que não se deve buscar exotismo, mas assimilar o espírito dessa música nacional; Bartók e Kodály eram exemplos de ação social e músico-social. Bartha afirmava que:

Não é o emprego de melodias nacionais, seja qual for sua beleza e valor, nem a tintura superficial folclórica que tirarão o músico contemporâneo da crise atual de estilos afetados, mas o retorno ao princípio de arte popular, ao sentimento de responsabilidade social, ao sentimento de comunidade de toda música nacional autêntica (ACS-MUS-UnB).

As questões relacionadas à transição da cultura da sociedade capitalista para a socialista foram abordadas em uma outra conferência no discurso da musicóloga polonesa Zofia Lissa, em *Les fonctions sociales de la musique artistique et populaire*, durante o congresso. A autora aponta a distinção entre “música séria” e “música popular”, produtos da sociedade capitalista, valorizando a segunda, como meio de se realizar o processo de transição de sociedade. Dessa forma, Lissa aponta a música artística como intelectual e a popular como emocional; a primeira de processos mentais elaborados e de técnicas elaboradas, a segunda, de fácil assimilação e de recursos técnicos simples; a música artística sendo executada por músicos especialista e em grandes centros urbanos, a música popular sendo realizada por músicos amadores e nos subúrbios ou interior do país; uma com tradição escrita e amplamente difundida, enquanto a outra possui tradição oral e é reconhecida somente em certas manifestações e locais.

As conferências apresentadas no II Congresso de Praga foram determinantes para as resoluções e direcionamentos da música soviética. No jornal “La Musique Tchecoslovaque” – no. 5, de 1949, há uma exposição dessas diretrizes, que estavam de acordo com os propósitos do Comitê Central de Partido Comunista, cujo expoente representativo era Zhdanov.

1º. Nós queremos conservar à música seu caráter nacional, nós queremos empregar um novo espírito patriótico e amor pela terra natal e pelo nosso povo, nós queremos despertar em cada artista musical e teórico a consciência e a superioridade do homem progressista livre da corrupção da cultura burguesa, presa à máscara de um falso cosmopolitismo.

2º. O ponto de partida do trabalho futuro deve ser substancial e ideológico, como base de valor de toda obra, expressa por uma técnica perfeita digna de verdadeiros artistas progressistas à diferença de um puro formalismo por si mesmo. Nós não preenchemos nossa tarefa, porque nós reconhecemos o desenvolvimento da sociedade e a vida de nossa nação e somos estreitamente ligados à sua luta cotidiana pelo socialismo.

3º. É porque nós damos como base à nossa nova produção uma característica verdadeiramente popular e acessível a todos, diferentemente de tendências precedentes, que iam em direção a uma expressão de complicações cada vez maiores e um acentuado individualismo exclusivo.

Conscientes desta diretiva, nós estimamos o nosso dever de ajudar e edificar o socialismo, para que seja unicamente uma sociedade de ordem socialista, em que o pleno desenvolvimento da criação artística seja possível.

Dessa forma, nós queremos atingir:

1º. um nível relevante de nosso próprio trabalho, na direção da mais perfeita ideologia e instrução profissional;

2º. uma produção de composições plenas do ideal que levam nosso povo a trabalhar para o socialismo;

3º. a criação para grupos populares que exprimem um otimismo construtivo;

4º. o cumprimento do plano quinquenal de Smetana, que nós aderimos solenemente.

5º. a colaboração entre todos os músicos progressistas e teóricos de nosso país e do estrangeiro, dentro de um esforço para um progresso da humanidade e da paz entre as nações.

(ACS-MUS-UnB).

Após o término da bolsa de estudos, Santoro retornou ao Brasil; Santoro teve dificuldades em conseguir emprego, devido à sua atitude estético-ideológica, que havia se tornado evidente com a sua participação no congresso de Praga. Santoro não podia se manter na Europa e, ao regressar ao Rio de Janeiro, foram-lhe negados o cargo que pleiteava como regente assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira e a vaga prometida por Villa-Lobos, no Conservatório Brasileiro. Dessa forma, teve de ir morar na fazenda do sogro, no interior de São Paulo, onde aproveitou para estudar o folclore regional. Nogueira aponta que “as novas orientações estéticas adotadas a partir do Congresso de Praga não se materializaram de imediato, e acabaram por levar Santoro a considerar o ano de 1949 como um período de crise profunda” (Nogueira, 1999, p. 50). Nessa época, compôs: *Batucada* para piano solo, *Na Serra da Mantiqueira*, para violino e piano e iniciou uma ópera para marionetes, *Zé Brasil*, em que Santoro buscava:

Perseguir um conteúdo musical que estivesse não somente baseado na temática da música popular e folclórica brasileira, mas que contivesse também a descrição programática de uma situação de caráter revolucionário, ou seja, deveriam apresentar-se como obras capazes de descrever simbolicamente a luta da massa proletária contra a subjulgação da qual era vítima (Nogueira, 1999, p. 51).

Em carta de Vasco Mariz, de 14 de março de 1949, pode-se perceber que Santoro estava disposto a lutar pelas suas convicções; Mariz alertava pelas conseqüências que as atitudes de Santoro poderiam ter no meio político e musical; assim, aconselhou Santoro:

Tome juízo e se deixe dessas bobagens políticas. (...) escreva música boa, a alcance das massas, mas não diga aos quatro ventos que é comunista, etc. Se não conseguir seguir meu conselho ajuizador e comodista, faça a música que quer, arranje sua execução, mas deixe de assumir esse caráter infantil, como está seu artigo na revista que me mandou. Está, destarte, destruindo seu nome e arriscando-se a ir para a cadeia, porque o momento é de reação e você está visado. (...) Procure dar-se bem com gregos e troianos e jamais tome posição: seja independente e a chance para isto você a tem na mão. Que tal lhe parece o Guerra-Peixe como herói indiscutido da nossa música brasileira? (ACS-MUS-UnB).

A orientação de Mariz seria impossível de ser seguida por um comunista convicto. Isto se torna ainda mais evidente no documento que Santoro elaborou para tratar da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de Camargo Guarnieri, em 1950: “Em torno da carta de Camargo Guarnieri”. O rompimento com o *Música Viva* e as discussões levantadas por Santoro em 1948 contribuíram para que o grupo começasse a se desintegrar. Em novembro de 1950, Camargo Guarnieri, em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*<sup>11</sup> explicitou os desacordos com o movimento, apontando as “falsas teorias progressistas da música” (atonalismo/dodecafonismo) como “política de degenerescência cultural”, “de destruição do nosso caráter nacional” e que “o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo” (Guarnieri apud Kater, 2001, p. 119, p. 120, p. 124). Kater mostrou que a carta de Guarnieri foi simplória e tardia; simplória pois não demonstrava “um nível de argumentação que se mantenha por si (...) [o dodecafonismo possibilitava] expressões individuais – regionalizadas ou nacionalizadas – gerando estilos compositivos

---

<sup>11</sup> A íntegra da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de Camargo Guarnieri, encontra-se nos anexos de Kater (2001). “Em torno da carta de Camargo Guarnieri”, de Santoro, possui duas versões: rascunho em manuscrito e datilografada, não havendo diferenças significativas com relação ao conteúdo; pertencem ao ACS-MUS-UnB.

menos padronizados e mais autênticos”; tardio pois o *Apelo dos compositores e críticos musicais de Praga*, realizado dois anos e meio antes, havia “antecipado estas proposições, contemplando-as ainda num contexto político-social de maior envergadura, pertinência e atualidade” (Kater, 2001, p. 125). “Enquanto para Guarnieri o ataque ao dodecafonismo era efetuado tendo basicamente como campo de ação o plano musical, Santoro, ao contrário, assumia uma postura ideológica radical” (Nogueira, 1999, p. 60). Kater apontou o impacto da carta de Guarnieri:

A carta aberta de Guarnieri teria assim por meta essencial aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do *Música Viva*, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso (Kater, 2001, p. 126).

Koellreutter respondeu a carta de Guarnieri, explicando que o dodecafonismo tem por finalidade:

Ajudar o artista a expressar-se (...) [garantindo] liberdade absoluta de expressão e de realização completa da personalidade do compositor (...) O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética. (...) O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país, conduz apenas ao exarcebamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista (Koellreutter apud Kater, 2001, p. 129-130).

Santoro se posicionou com relação à carta de Guarnieri e a resposta dada por Koellreutter para esta. Em um rascunho do artigo *Em torno da carta de Camargo Guarnieri* (ACS–MUS–UnB), Santoro escreveu:

Este é o ponto fundamental [tendências formalistas que causam degenerescência de características nacionais], a essência enfim da carta deste ilustre maestro, trazendo, portanto, uma contribuição valiosa para a luta de princípios que travamos em terreno intelectual, luta

pela defesa da nossa cultura ameaçada pelos tentáculos de uma poderosa máquina deformadora de caracteres, o imperialismo. Não é a toa que se nos apresentam algumas destas correntes a par de uma linguagem pseudo-dialética, para mascarar as suas verdadeiras intenções - aliando-se a uma capa altamente “progressista”. (...) Não quero abordar, entretanto, na minha conferência, o aspecto político do manifesto de Guarnieri, como veículo de idéias reacionárias e anti-culturais, já por demais conhecidas das pessoas que lutam pela liberdade de pensamento e da expressão. (...) Há uma falsa aplicação da dialética, aplicação mecanicista e que serve para dar um pseudo tom “rosado” em sua “Carta A”. (...) O fato de haver compositores medíocres que se utilizam das “expressões vernáculas” adaptando-as com uma “pobreza estrutural” não justifica o seu ataque a tendência nacionalista, que prefiro chamar de “Realista”. O Sr. Koellreutter confunde nacionalismo com a pesquisa por uma arte realista, isto é; busca por um conteúdo popular salvaguardar características da nossa música. Outro engano do Sr. Koellreutter é com a palavra formalista. (...) Quando é a que a forma se converte numa espécie de auto-suficiência? É exatamente quando abandona a realidade. O que é a realidade em música senão a melodia. É através da melodia que podemos introduzir um conteúdo novo em nossa arte. (...) Quando, porém, abandonamos o elemento melódico que nos dá o povo caímos no formalismo. (...) É dessa maneira que nós intelectuais podemos ajudar a luta, que como vemos é bem aguda e se trava em todos os campos, pela paz, pelo progresso de nosso povo. Por isso preferimos o campo da luta ao lado do povo, ajudando e marchando com ele, inspirando-se nas suas lutas diárias pela libertação nacional.

Santoro buscou incorporar o espírito nacional. Figuras entre obras importantes dessa fase: *Canto de Amor e Paz*, que foi Medalha de Ouro no Movimento Mundial da Paz; a *Sonata no. 4*, para violino e piano; as *Paulistanas*, para piano solo; as *Sinfonias no. 4,5,6*; entre outras. A cisão entre Koellreutter e os compositores da corrente nacionalista ilustrou a predominância da última durante a década de 1950. Kater (2001, p. 131) mostrou que, com a morte de Villa-Lobos em 1959, o nacionalismo decresce e ressurgiu o “experimentalismo na produção brasileira, espelhando com sua renovação os frutos diretos e indiretos do trabalho realizado por Koellreutter e pelo *Música Viva*”. Santoro fez incursões neste campo, inaugurando uma nova fase.

O contato com a música eletroacústica, na década de 1960, momento em que Santoro amplia o leque de possibilidades composicionais, e experimenta novos meios e matérias de criar, foi abordado em uma carta que Bruno Kieffer escreveu para Santoro, em 6 de outubro de 1962:

Quanto à sua mudança de direção na composição, creio que tens toda razão em aproveitar elementos das tendências atuais, mas à moda pessoal. Eu também andei me convencendo de

que o acertado é estar aberto para tudo quanto se faz no mundo da música atualmente, sem, no entanto, se agarrar em dogmatismos, sejam eles nacionalistas, dodecafonistas, eletrônicos ou coisa que o valha (ACS-MUS-UnB).

Esse novo momento na carreira de Santoro não significou um abandono de suas convicções políticas. Santoro buscou não limitar a sua composição, queria expandir, conhecer e experimentar novos recursos. No que se refere à acessibilidade da obra contemporânea, Santoro menciona o papel da educação, para que este tipo de música seja apreciada. Dessa forma, Santoro não se obriga a buscar formas composicionais apenas em função dos modos de recepção do público e das convicções políticas. Se a sociedade passasse pelas transformações que desejava, as fronteiras entre público e obra na música contemporânea seriam neutralizadas. Em entrevista a Raul do Vale, 1976, em Heidelberg, Santoro descreve os problemas da música contemporânea:

Eu acho que um dos grandes problemas da música contemporânea é como está sendo feita a educação musical nos conservatórios. O que acontece? Você estuda música hoje exatamente como há duzentos anos atrás, a não ser a técnica no piano que melhorou: o digital mais do que o emocional. Então o que acontece, toda a formação da juventude musical dos conservatórios do mundo inteiro de uma certa forma é falsa. Eu acho que o sujeito deve conhecer Bach e tudo mais, mas não só Bach; quando muito chegam a Debussy, Ravel e agora um pouquinho de Schoenberg ou de Webern... A música que nós fizemos nos últimos dez anos não tem nenhuma vez, não é tocada, ninguém sabe, ninguém faz porque os professores são pessoas antigas, que tiveram formação feita de duzentos anos atrás, chegando até inclusive a desmoralizar, porque não querem ter o trabalho de penetrar no assunto, porque isso dá trabalho (in Opus – ANPPOM, no. 11, 2005).

Em 1962, Santoro foi convidado pelo reitor da Universidade de Brasília, Darcy Ribeiro, para organizar o Departamento de Música, onde permaneceu até o final de 1965, quando renunciou ao cargo de coordenador e deixou o país, exilando-se em Berlim Ocidental, com recursos da bolsa do Künstler Programm. Realizou experiências em composições de quadros sonoros, em que pinturas feitas pelo próprio compositor seriam apresentadas simultaneamente, por meio de uma aparelhagem fotoelétrica, à música abstrata eletro-acústica. Em 1967, Santoro regressou ao Rio de Janeiro e ficou sem emprego durante vários

meses. Entre 1968 e 1969, Santoro visitou Nova York a convite de Ussachewsky e morou em Paris. Em 1970, venceu o concurso para o cargo de professor de regência da Hochschule de Heidelberg-Mannheim, onde permaneceu por oito anos, sendo este o período de maiores realizações em obras eletro-acústicas, disponibilizava de estúdio aparelhado em sua própria residência. Em 1976, Santoro concedeu uma entrevista ao jornal “Pasquim”, em que mostra a existência de crise nas concepções acerca da música e defende a música eletro-acústica:

Crise sempre houve. Mas a atual crise é mais profunda, pois não se sabe que caminho a sociedade vai tomar. Muitas coisas estão superadas, muitas teorias que, na prática, não foram bem sucedidas, estão necessitando de reformulação. É o caso, por exemplo, da música eletrônica, embora muita gente pense que ela está superada. Creio que houve muitas experiências falsas, porque ligadas a determinado momento histórico do movimento musical. A música eletrônica foi vítima de um fenômeno que se poderia chamar de infantilismo. Em grande parte, por culpa dos técnicos em eletrônica, que, de repente, se viram donos de um novo material. Muitos pensavam que eram capazes de fazer música, e o resultado foi um desserviço à música eletrônica. Por causa da falta de estrutura sólida, da carência de conceitos. Além disso, só com o advento do sintetizer, coisa recentíssima, de alguns anos para cá, que o compositor pôde contar com meios apropriados em casa. Antes, o compositor tinha que ser um privilegiado, tinha que estar por dentro para contar com estes meios, como o Stockhausen, por exemplo, que era praticamente o dono dos estúdios da WRD (Emissora do Oeste da Alemanha). Eu estive aqui em 1960/1961, para fazer uma pesquisa sobre música eletrônica. Fui à WRD, conversei com um compositor, dizendo que queria trabalhar no estúdio, e ele respondeu: “Sinto muito, no nosso estúdio não é possível, porque o Stockhausen trabalha tantas horas, eu trabalho tantas outras e não dá para mais ninguém”. Fim (ACS-MUS-UnB).

Em entrevista ao compositor Raul do Valle, em 1976, em Heidelberg, Santoro emite uma opinião contrária àquela mostrada no fragmento acima, no que se refere ao fato de a música eletroacústica estar ultrapassada. A fonte da qual foi retirada a opinião conflitante com a que foi exibida anteriormente não expõe a data em que foi realizada, portanto, não se sabe se Santoro pensou primeiramente que a música eletroacústica estava ultrapassada, ou se esta idéia surgiu posteriormente. Na entrevista a Raul do Valle, Santoro se posicionou da seguinte forma:

Qual é a grande obra deste período? Tem uma outra coisa feita pelo Stockhausen e pelo Boulez. São coisas que estão tão serializadas, mais matemático do que propriamente musical, e

o resultado é que hoje em dia isso ficou ultrapassado e ninguém mais toca (apud Opus – ANPPOM, no. 11, 2005).

Nessa mesma entrevista, Santoro criticou também o serialismo:

O serialismo dos anos 50 aos 60, aquele que fez o Boulez, por exemplo, Berio e Stockhausen, o qual teve várias fases, aquela pontilhista, acho uma fase completamente estéril, seca. Ela influenciou por exemplo, o início das pesquisas eletroacústicas, assim como também as primeiras pesquisas eletroacústicas influenciaram posteriormente o desenvolvimento da música instrumental, da música pós-serial (apud Opus – ANPPOM, no. 11, 2005).

Santoro emitiu opinião também sobre a música atonal:

Na minha opinião a obra de arte hoje não é acabada, não pode ser acabada, ela não pode ter um princípio e um fim. Ela tem que ter elementos de dinâmica, daí justamente um dos grandes erros e problemas da música atonal: não conseguir ultrapassar uma das coisas muito importantes que a música tonal fez, que é a dinâmica das chamadas dissonância e consonância. Essa dinâmica do ponto de vista dialético, esse contraste que dava o movimento na música, que estabelece justamente esse parâmetro da dissonância e consonância, a cadência, enfim. E este elemento que é importantíssimo na música tonal, não conseguiu ser substituído na música atonal. (...) Na música chamada pós-serial foram introduzidos novos conceitos de som, pesquisas do som, não como um elemento isolado, mas como um elemento timbrístico. Então ele não é apenas resultado de uma série harmônica ou de uma construção, de um complexo que foi estabelecido até o fim do serialismo, mas de uma complexidade de junção de sons. Não tem mais sentido a classificação desses sons separadamente, mas a classificação da resultante desses conjuntos sonoros (apud Opus – ANPPOM, no. 11, 2005).

Sobre a música aleatória, Santoro mencionou que esta sempre esteve presente na música; a interpretação, a improvisação sobre baixo cifrado exemplificam isso. Santoro complementa:

Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Cheguei à conclusão de usar o aleatório porque sempre me preocupei com o problema da interpretação, como eu fui intérprete também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, eu sempre tive uma preocupação sobre o problema da interpretação também. Eu achava um absurdo que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o Aleatório teria praticamente o mesmo resultado, e sem tanta dificuldade técnica pra fazer. Então é por isso que eu uso o Aleatório – como um elemento de facilitar, e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral, eu faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, eu coloco várias notas, e digo: sobre essas notas

improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão fazendo isso, terão aquele mesmo número de notas, que eu imagino que aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório, vão certamente dar um complexo sonoro x (apud Opus – ANPPOM, no. 11, 2005).

Em carta-entrevista ao jornal “Die Welt”, no Suplemento Especial sobre o Brasil, que seria publicado em abril de 1977, Santoro faz referência aos planos para o futuro:

Quanto aos planos para o futuro? Escrever ainda muita música. Aumentar o meu Studio Eletrônico com novos aparelhos e escrever enfim duas óperas que estão já há dez anos ou mais nos meus planos e que por falta de não ter encontrado até agora um libretista – autores não foram realizados. Não me sinto com a coragem wagneriana... para escrever o meu próprio libreto. Dei as idéias a um escritor brasileiro que ultimamente circula por aqui. Ele prometeu-me há um ano o libreto... Estou aguardando. Dei a idéia central e espero ainda realizá-la em breve espaço de tempo (ACS-MUS-UnB).

Santoro acabou não escrevendo óperas nessa época, mas sua produção musical, mesclando técnicas e estilos diferentes esteve bastante presente. Em 1978, Santoro foi convidado a voltar à Universidade de Brasília como chefe de departamento, a convite de José Carlos Azevedo. Organizou a Orquestra Sinfônica de Teatro Nacional. Anos depois, entre 1984 e 1987, recebeu a Ordem do Rio Branco, a Ordem da Alvorada e a Ordem do Mérito de Brasília, condecorações dos governos da Bulgária e da Polônia. Obras de destaque dessa fase são: os *quartetos no. 6 e 7*; os *Diagramas Cíclicos*, para piano e percussão; a *Sinfonia no. 8*; *Intermitências*, *Mutationen*, *Ciclo Brecht*, *Fantasia Sul América*, entre outras.

A influência de Koellreutter foi fundamental para Santoro. Em entrevista com Koellreutter, realizada em 1999, o compositor comenta o papel da arte e esta forma de pensar esteve presente na trajetória de Santoro:

A arte é uma contribuição para o alargamento da consciência do novo ou do desconhecido e para a modificação do homem e da sociedade. É necessário que a arte se converta em fator funcional de estética e humanização do processo civilizador em todos os seus aspectos. A função do artista deve ser a de contribuir para a conscientização das grandes idéias que formam a nossa realidade atual (entrevista para a Folha de São Paulo, publicada no caderno Folha Mais, em 07 de novembro de 1999).

#### **4 OS CONCEITOS DE BLACKING – RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA DE SANTORO E A SOCIEDADE**

Blacking realizou pesquisas no grupo dos Venda, na África; gerou conceitos que, mesmo tendo sido oriundos de outro contexto, encaixam-se nesta pesquisa. Blacking pesquisou músicas de contexto ritualístico, em que a religião possui um papel fundamental na relação entre música, performance, dança e suas interações sociais. A relação entre a música dos Venda e a música de Santoro está no fato de se considerar ambas como ritualísticas – a primeira atende a um ritual religioso, enquanto a segunda se refere ao ritual da música de concerto de tradição ocidental, que exige maneiras específicas de preparo por parte do intérprete, assim como comportamentos socialmente aprendidos por parte do público.

A escolha pelo uso dos conceitos de Blacking se justifica, pois o autor estabeleceu generalizações pertinentes para a compreensão dos significados da música na sociedade, especialmente no que tange às questões sobre: música como comportamento humano inserido num dado contexto social e como produto de indivíduos e não de contextos; música como um subsistema cultural que emerge na performance musical, e o contexto de interações sociais onde se fazem presentes noções acerca de religião, economia, sociedade e vida política; a eficácia do símbolo musical e as ressonâncias supra culturais, justaposto à congruência entre o realismo socialista e o público; o sistema de interações sociais: exterioridade e nacionalismo na música de Santoro, ou a forma como estilos externos à cultura local interagem com estilos nacionais.

Blacking acreditava que era metodologicamente errado comparar músicas de diferentes sociedades, ou mesmo de períodos históricos distintos de uma mesma sociedade, apenas com base nos sons; é necessário comparar contextos, para que seja possível validar generalizações sobre o processo de criação musical. Os estudos de Blacking se enquadram no campo da etnomusicologia, cujas fronteiras com a musicologia são bastante tênues. Neste

capítulo, será possível perceber a proximidade entre os conceitos de Blacking e os estudos acerca da relação entre Santoro e o público.

Música, história e performance articulam-se por meio da cultura e se situam em um conjunto amplo de relações: a sociedade. A arte e as tendências estéticas seguem caminhos que estão relacionados ao contexto cultural, histórico e político. Dessa forma, a compreensão das interações entre a música de Claudio Santoro e o público, e, ainda, os modos de relação entre Santoro e a sociedade são necessários para o estabelecimento de uma historiografia que revela a importância do passado para o presente e para o futuro. Esse estudo leva em consideração os diversos estilos pelos quais Santoro desenvolveu e que elementos propulsionaram as transformações estilísticas; assim, pode-se compreender como o comunismo influenciou em decisões estéticas e de que forma o público se relacionou e se relaciona com a obra de Santoro.

#### **4.1 A perspectiva de Blacking como forma de se estabelecer uma relação entre música e sociedade**

Os conceitos de Blacking podem ser aplicados no estudo sobre Santoro, pois, como mostrou Blacking, em *Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk* (1981, p. 9) “o estudo do fazer musical em pequena escala, com sociedades não literárias, tornou possível certas generalizações sobre o processo musical, que podem ser aplicadas a todas as sociedades, no passado e no presente”. Dessa forma, é possível estabelecer relações conceituais sobre aspectos como performance, ouvintes, participantes, criadores, etc.

Blacking apontou em *The Value of Music in Human Experience* (1969, p. 33) os aspectos que Mantle Hood considerava importantes no estudo da música: considerá-la como comportamento do homem na sociedade; o estilo musical está relacionado aos valores e

modos de interação da sociedade; o valor intrínseco de peças musicais relaciona-se ao mundo da música. Essas considerações estão de acordo com a idéia que Blacking defendia: “a música tem sido estudada como produto de sociedades ou de indivíduos, mas raramente como produto de indivíduos na sociedade” (1969, p. 34-35).

Para Blacking, em *Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk* (1981, p. 13), “se as pessoas valorizam música porque é política, religiosa, ou tem uma mensagem social, eles não estão sendo afetados primeiramente por símbolos musicais”, assim, a atenção está direcionada a aspectos não referentes à música. Em *Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk* (1981, p. 10, Blacking mostra que “a distinção entre criador, performer e ouvinte é consequência das regras sociais”. Blacking notou que:

Karl Marx almejava uma sociedade em que ‘o artista’ fosse uma categoria de pessoa especial, redundante, e que todos os homens e mulheres cultivariam suas capacidades artísticas, de modo que a distinção entre produtor e consumidor de arte seria abolida em si mesma e Arte e Vida se tornariam uma só (1981, p. 14).

Este tipo de relação, em que os membros de um grupo são criadores e espectadores, ao mesmo tempo, está presente no grupo dos Venda, estudado por Blacking. Na sociedade idealizada por Marx, a distância entre criador e público seria bastante reduzida, assemelhando-se, dessa forma, aos Venda. Com relação ao paralelo entre arte e vida, Blacking destacou, em *The Value of Music in Human Experience* (1969, p. 59), que o papel da etnomusicologia é descobrir a relação entre vida e música; apropriando-se de Mahler, Blacking citou: “O paralelo entre vida e música talvez seja mais profundo e distante do que alguém possa pensar”. Nos Venda, o vínculo entre vida e música dava sentido ao coletivo, ao fazer-musical em conjunto, às relações sociais. Blacking defendia que: “O verdadeiro progresso humano é alcançado não tanto pela aplicação de idéias que são originais, mas pela aplicação de idéias cuja aplicação traz mais seres humanos juntos, para compartilhar uma vida

rica e completa” (1969, p. 60). Este ideal, que coincide com o sentido da arte numa sociedade comunista, esteve presente no período em que Santoro seguiu as resoluções do Congresso de Praga e se alinhou ao realismo socialista.

As fases estilísticas de Santoro, apresentadas no capítulo anterior, mostram as transformações ocorridas ao longo de sua trajetória. As primeiras composições e o aprimoramento na técnica dodecafônica com Koellreutter constituíram a fase inicial da carreira de Santoro. Koellreutter teve importância não apenas na formação musical de Santoro, mas, também, na formação comunista. Esse fator gerou uma crise composicional em Santoro, pois questionava a acessibilidade do dodecafonismo em relação ao público. Na estadia em Paris, entre 1947 e 1948, quando estudou composição com Nadia Boulanger, Santoro recebeu influências da escola neoclássica francesa. Entretanto, a crise de identidade composicional permaneceu até a sua participação no II Congresso de Praga, em 1948.

#### **4.2 A relação entre política e música e as transformações estéticas na obra de Santoro**

Dentro da perspectiva de identidade composicional – dodecafonismo versus uso da música folclórica e popular – faz-se uma associação aos conceitos desenvolvidos por Blacking, que ressalta a relação entre música, cultura e sociedade. Em *The Music of Politics*, o autor aponta a relação entre a performance e as aspirações políticas; para ele, “música é um subsistema cultural que só emerge na performance musical” (Blacking, 1995, p. 200), portanto, é no momento da performance musical que é possível existir uma “consciência coletiva”, na qual se percebe um contexto de interações sociais cujas noções acerca de religião, economia, sociedade e vida política fazem-se presentes.

Blacking verificou o quanto a religião é o ópio de classes oprimidas, promovendo situações de falsa consciência coletiva em igrejas do sul da África. A música era usada como meio de manipulação das pessoas. Evidentemente, Blacking não estava tentando reduzir música ou religião à política e vice-versa; música e religião podem ocorrer de forma independente e a consciência política dos indivíduos pode ser indiferente, no que se refere às relações que cada um tem com a música. Blacking mostrou que o fazer musical pode ser usado com grande efeito no contexto político. O autor defende que a linguagem verbal e outros campos de ação (economia, religião, política, etc) têm ênfase variável específica de acordo com as decisões que os indivíduos fazem coletivamente na comunidade. Blacking aponta que as práticas não verbais de performance da arte, muitas vezes, expressam idéias importantes e mudanças de direção fundamentais que serão posteriormente articuladas em palavras e traduzidas para outros campos de ação. Um exemplo disso pôde ser observado em membros dos Venda de igrejas independentes, cujos hinos e salmos eram sentidos antes de serem compreendidos, sendo os meios mais potentes de expressão do contexto dos negros da África do Sul, que não tinham liberdade política e eram oprimidos por um sistema colonialista europeu. A liberdade musical era expressa na performance, sendo uma antecipação dos anseios daquela sociedade.

Algumas obras de Santoro estão de acordo com a visão de Blacking, no que diz respeito à forma como o compositor pensava a sua música. Ele antecipava idéias que poderiam, no futuro, ser parte dos anseios da sociedade. Inicialmente, acreditou que a linguagem dodecafônica poderia ser usada como forma de expressar suas ideologias comunistas, pois havia a ausência de pólos harmônicos – havia analogias entre distribuições equilibradas de elementos musicais da linguagem dodecafônica e as relações sociais igualitárias – além disso, a música dodecafônica era considerada uma estética avançada, que estaria de acordo com os valores da nova sociedade comunista. Aos poucos, Santoro foi se

desligando dessa corrente dentro da composição musical, pois buscava uma linguagem que pudesse atingir as massas populares e o dodecafonismo era uma forma artificial e que não teria o alcance desejado. Depois de participar do Congresso de Praga, resolveu adotar as resoluções que os compositores da União Soviética utilizavam. Passou a pesquisar o material popular e folclórico do Brasil, a fim de utilizá-lo em suas composições. Santoro talvez tivesse o desejo de que público apreciasse não apenas a maneira como tratava o material composicional; talvez quisesse encantar o público com a sua ideologia – isto seria uma forma de antecipar transformações sociais, se considerarmos a possibilidade de o público ficar incitado com a música. Em carta a Louis Sager, compositor francês, escrita em 10 de outubro de 1948, Santoro argumentou:

Aqui tem dado muito escândalo um artigo que escrevi ainda de Paris sobre o Congresso de Praga e sobre a auto crítica que fiz em face de minha posição estética, revisada e onde chamo atenção para meus colegas atonalistas para abandonar enquanto é tempo as tendências formalistas e voltar às tradições da música popular, falando uma linguagem mais simples e que seja entendida pelo nosso povo. Digo que devemos voltar às tradições da música brasileira, porém contribuindo com um conteúdo novo que devemos introduzir nessa música, contribuindo desse modo para o desenvolvimento da nossa arte (ACS-MUS-UnB).

Blacking, em *The Value of Music in Human Experience* (1969, p. 55-58), ilustra a idéia de Filkenstein acerca do estilo composicional, expondo que o tipo de ser humano e as emoções são traduzidas na linguagem própria do tempo vivido pelo compositor e que as mudanças no estilo musical e na forma são geralmente reflexos de mudanças na sociedade. A comparação de estilos musicais não pode ser feita, se não se considera a bagagem social e musical do seu criador, caso contrário, compara-se o incomparável. Dessa forma, pode-se perceber que Santoro utilizou os recursos expressivos vigentes em seu tempo e que as transformações estilísticas tiveram forte influência ideológica, sustentada por uma estética cujas bases estavam no movimento do realismo socialista. Nogueira observa os objetivos que Santoro imprimia em sua música:

Assim, tal como vimos na palestra de Kollreutter, Santoro também irá considerar a música “um meio de expressão e de comunicação” com amplos poderes de “disseminar sentimentos e idéias”, e por este motivo, deveria ser vista “com responsabilidade por aqueles que tomaram posição clara em função da evolução social em prol da paz, do progresso e da liberdade. A obra de arte deve ser útil e servir aos interesses da humanidade” (Nogueira, 1999, p. 25).

Em *The Music of Politics*, Blacking mostra que a disposição polifônica da música dos Venda era uma experiência política significativa tanto quanto a demonstração do princípio dos Venda de que a estrutura ideal de performance musical deveria expressar o máximo de individualidade possível dentro da comunidade – “o ser humano torna-se (completamente) humano através da associação com companheiros seres humanos” (Blacking, 1995, p. 18). Os membros desse grupo eram africanistas; a música, o ritual e o estilo de vida expressavam aspirações africanistas, em concordância com os valores africanos e com o desejo de ser livre da dominação política e cultural européia; o resultado disso ficou conhecido como Teologia Negra. Pode-se encontrar na citação das palavras de Blacking semelhanças com o pensamento de Santoro, visto que era humanista e que buscava uma forma de unir as nações em torno de um pensamento universal: a paz; o “Canto de Amor e Paz”, feito em 1953, ilustra essa visão, assim como o uso de uma linguagem que utilizava elementos da música brasileira, para que fosse bem compreendida. Em correspondência a Vasco Mariz, em 1948, podem-se perceber algumas preocupações que o compositor tinha, no sentido de fazer uma arte humanista:

O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser conseqüente com minhas idéias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido (Santoro apud Nogueira<sup>12</sup>, 1999, p. 38).

Blacking aponta em *Music, Culture, and Experience* que a música é um modelo de sistema de pensamento humano e parte de uma infra-estrutura da vida humana; o fazer musical pode ter conseqüências para os outros tipos de ação social. A musicologia tem o papel de pesquisar como as pessoas dão sentido à música e pensam sobre ela numa variedade

---

<sup>12</sup> Carta de Santoro a Vasco Mariz, escrita em 25 de outubro de 1948 (apud Nogueira, 1999, p. 38).

de situações sociais e em contextos culturais diferentes. Blacking observa que o fazer musical pode ser uma ferramenta indispensável para equilibrar e transformar a consciência – trata-se do primeiro passo para a transformação das formas sociais. Para Blacking, as pessoas fazem conexões entre experiências musicais e não musicais, pois muitas regras culturais são feitas com modos semelhantes aos que ocorrem no pensamento musical, além de haver a capacidade de o cérebro relacionar diferentes transformações da mesma figura, independentemente da experiência cultural, apesar de que algumas partes do desenvolvimento cognitivo necessitam de uma prática cultural para a sua completa realização. Em carta escrita em dezembro de 1948, Santoro fez comentários sobre uma composição que estava elaborando, tendo em mente um conteúdo que favorecesse a classe trabalhadora.

Tenho mudado muito e meu balet “A Fábrica” continua caminhando muito lentamente, porque representa a primeira obra escrita dentro da nova linha. 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 desenvolve a cena, mas o final representa a vitória do proletariado sobre as forças da reação burguesa, dando aí um ensejo de facilitar a procura de um conteúdo positivo (Carta de Santoro a Sagner, 21 de dezembro de 1948 – ACS-MUS-UnB).

É possível que Santoro tenha tomado a capacidade de o cérebro relacionar elementos, independentemente da vivência cultural, em sua “Sinfonia Brasília”. A introdução da “Sinfonia Brasília” se assemelha à “Sinfonia Leningrado”, de Shostacovich, no uso de acordes expandidos, como metáfora das imensidões territoriais de seus países; esta forma de composição é parte da herança russa, que uniu a tradição composicional alemã e francesa ao nacionalismo russo, cujo expoente referencial era Tchaikovsky. Santoro teria se apropriado de uma estrutura da música erudita não pertencente à música popular e folclórica brasileira, apesar de utilizar elementos desta.

### 4.3 A eficácia do símbolo musical e a congruência entre o realismo socialista e o público

A apropriação e adequação de elementos não pertencentes a linguagem popular e folclórica brasileira teve, como conceitualiza Blacking, ressonância cognitiva supra cultural, ou seja, “outros sistemas de linguagem fazem sentido dentro de um fenômeno humano de comunicação não-verbal” (Blacking, 1995, p. 239). Percebia-se na música de Santoro uma tentativa de equilibrar a música erudita européia e a música popular e folclórica brasileira, a fim de que sua obra pudesse ser bastante difundida:

Refletindo e estudando as razões do impasse creado pelas últimas tendências da música contemporânea, comparando-as às outras épocas através de seu desenvolvimento histórico sob o ponto de vista de sua apreciação perante as massas populares, verificando, também que a música popular mais facilmente era compreendida ou sentida sem o ser a criação hodierna, levaram-me a conclusão de que o antagonismo se aprofundava e que se deveria achar um meio para conseguir solucionar o problema entre estas duas divisões da arte musical<sup>13</sup> (Santoro, apud Nogueira, 1999, p. 43).

Em *Reflections on the Effectiveness of Symbols*, Blacking mostra o poder que a música tem de alterar os estados de consciência; tanto em rituais quanto em concertos os tipos de respostas são semelhantes no que se refere aos estados de consciência – e isto ocorre quando há uma assimilação de hábitos e experiências sensoriais. Todos os membros normais da espécie humana possuem um repertório de estados somáticos – que são normais e não pára-normais – semelhantes e um potencial de alterá-los. Nas culturas predominantemente verbais, é praticamente inexistente a alteração dos estados somáticos em função de um evento musical, por exemplo. O foco do estudo de Blacking está em entender como e por que os estados somáticos são rotulados e descritos de forma variável em diferentes sociedades e se os estados somáticos são significativamente diferentes da descrição e da institucionalização feitas pelos

---

<sup>13</sup> Entrevista à Rangel Bandeira, 194-, apud Nogueira (1999, p. 43).

membros do grupo estudado e, ainda, se há músicas análogas em que ocorrem estados somáticos e emoções particulares semelhantes. Em carta a Louis Sager, de 30 de maio de 1949, Santoro expôs de que forma gostaria que a sua música atingisse o público e como isto interferiu na difusão de sua obra.

Sei que é muito penoso para nós esta busca de uma arte que venha acabar com o dualismo em arte, forjando na luta com o povo o conteúdo que nos falta para a elaboração do nosso ideal. Talvez seja melhor o que faço, pois espero aos poucos ir criando a arte que sente e precisa o meu povo. (...) O meio musical está querendo me isolar e me boicota em tudo devido às declarações que fiz ao chegar da Europa. Dizem eles ser eu muito perigoso em querer fazer arte para o povo... Deste modo, não me dão nenhuma possibilidade de aparecer. Uns com receio de perderem seus lugares e dão desculpas... outros negam-se categoricamente (ACS-MUS-UnB).

Em *The Value of Music in Human Experience* (1969, p. 41), Blacking mostrou que um estímulo causa excitação, se o fenômeno fizer parte da experiência cultural do indivíduo. Apropriando-se de conceitos de Ferguson, Blacking mostrou que a experiência emocional ocorre em três níveis: primeiramente, há a tensão nervosa; em seguida, o impulso motor e, por último, a consciência da ação de estímulo. O movimento corporal dos intérpretes, a dança, entre outros segue esta seqüência. Blacking mostrou que há quatro tipos de comunicação musical, baseados nas regras da vida social, de divisão de trabalho na sociedade: associação física e mental (som, ritmo, movimento corporal) – a reação física envolve atividade mental e esta não precisa ser consciente nem a atividade física precisa ser inconsciente – associação mental a uma situação social; organização musical para causar efeitos, mas não vinculados a uma situação social existente; expressão de idéias sobre aspectos da sociedade, levando o público a vários níveis de consciência da experiência. Santoro, no âmbito de suas intenções no período em que sua estética estava submetida aos parâmetros estabelecidos pelo realismo socialista, se enquadra no último tipo de comunicação musical. Em carta escrita em junho de 1948, para Koellreutter, Santoro se posiciona:

O conteúdo novo deve ser revelado por uma arte que produza não histeria, terror, pânico, mas que provoque no ouvinte boas idéias, vontade no trabalho, ação. O “Belo” no sentido humanista deverá expressar este novo ideal. O que é “real” ou “irreal” é muito simples. “Real” em arte, para nós, é toda arte ligada a uma realidade objetiva. Arte utilitária: com uma finalidade, uma função. Arte “irreal” é a arte que sem finalidade é mero jogo, divertimento pessoal, que pode interessar a meia dúzia de indivíduos, “arte pela arte”, exemplo de arte “abstrata”. (...) pode-se no entanto dizer que devemos procurar o “realismo socialista” por meio do novo conceito estético ou ideológico, como já falei acima. Ora, isto não se conseguiu nem na União Soviética mas a nova Sociedade de Compositores Progressistas terá um importância fundamental, porque, com a troca de experiências e documentação, poderá facilitar o trabalho. (ACS-MUS-UnB).

Blacking chama a atenção para o fato de que “música não comunica algo a mentes despreparadas” (Blacking, 1995, p. 176), portanto, o sentido e a eficácia estão diretamente ligados ao aprendizado e à cultura de um determinado grupo; o efeito da música está associado às idéias sobre o indivíduo, o outro e os sentimentos corporais.

A performance musical é uma maneira de conhecimento e as artes performáticas são meios importantes de reflexão, de organização dos sentidos e das experiências, de relacionar sensações interiores à vida de sentimentos de um indivíduo na sociedade (Blacking, 1995, p. 176).

A performance das estruturas polirítmicas mais elementares na música dos Venda era um ato político em que pessoas podiam receber e sentir o poder pessoal compartilhado, ou seja, a identidade pessoal e sócio-cultural associadas a um sistema de idéias sobre si, o outro e o meio. “Ter sentimentos por meio da música poderia ser um fim em si mesmo ou um meio para o fim, isto depende do contexto dos sentimentos e da pessoa que está vivenciando” (Blacking, 1995, p. 177). A eficácia de uma música depende do contexto em que é realizado e ouvido, além disso, a performance influencia na alteração do estado de consciência. Nos rituais dos Venda, música, dança e possessão estavam intimamente ligados, de forma que não era possível ocorrer um fenômeno independente do outro; a música era uma forma de “socializar o transe” (Rouget apud Blacking, 1995, p. 180). A possessão dependia menos da música e mais do espírito ancestral e da vontade do indivíduo receber o espírito; havia, portanto, um conjunto de símbolos – estruturas históricas e políticas para a música e o

contexto terapêutico, padrões de performance e o recrutamento de grupos de cultos - juntamente com a música, que sustentavam a eficácia da última no grupo dos Venda.

Santoro provavelmente não tinha objetivos de que sua música fosse uma forma de auxiliar um grupo em rituais de possessão, como ocorria nos Venda. Santoro possivelmente almejava uma alteração no estado de consciência, no sentido de disseminar suas idéias políticas, de compartilhá-las com a sociedade, como um ato político que deseja transformações. A forma de realizar isto foi motivo de uma crise em sua linguagem; desejava que o público compreendesse sua música, fato que não era possível com o uso da linguagem elitizada européia: o dodecafonismo. O uso de elementos da música popular e folclórica foi a solução, pois estaria recorrendo às culturas do Brasil – haveria, portanto, mentes preparadas para entender a sua música, dessa forma, Santoro acreditava que sua música seria eficaz, no que diz respeito à comunicação de idéias. Em carta enviada a Koellreutter, em junho de 1948, Santoro menciona o seguinte:

Não quero dizer com isso que é um passo atrás que devemos fazer e sim uma coisa que pode dar a impressão de um passo atrás, mas, que em realidade representa um passo a frente. Passarei a expor: Qual é a classe do presente, a classe revolucionária? É a classe burguesa ou a proletária? Ora, se estamos de acordo, devemos falar uma linguagem que tenha pontos de contato com o povo de nossa terra, usar expressões que sejam comuns com a maneira de sentir deste povo. Se usarmos portanto estes elementos para marcharmos ao lado desta classe é que fazemos isto revolucionário e não “descongestionando” uma coisa decadente. Como poderá você partir de um princípio abstrato? A “grande linha” é necessária. Como você vai desenvolver uma estética ou partir dela se é a expressão de composição da classe burguesa? Não se trata de abandonar o campo da luta, trata-se de reconhecer que estava-se errado porque partimos de um princípio falso. Trata-se de não continuar lutando ao lado de um princípio que nós reconhecemos como sem saída, porque representa o fim de uma época. Se quisermos ser conseqüentes com nossas idéias temos que refletir e mudar de orientação. É duro para nós, mas é “preciso coragem” para lutar primeiro com cada um de nós mesmos. Não se trata de retroceder, mas de caminhar para frente. Trata-se de sair da estagnação (ACS-MUS-UnB).

Em “*Expressing Human Experience through Music*”, Blacking aponta que a função da música é “realçar a qualidade de experiência individual e de relacionamentos humanos; suas estruturas são reflexos de padrões de relações humanas e o valor de uma peça musical como música é inseparável do seu valor como expressão da experiência humana” (Blacking, 1995,

p. 31). Blacking enfatiza que a música deve ser estudada como um produto de indivíduos na sociedade e que os aspectos extramusicais evidenciam as regras de música e de músicos em sua vida social. A análise formal permite examinar padrões de som no contexto imediato e, também, padrões de ritmos, melodias, tonalidades, etc; isso contribui para um estudo da música como expressão simbólica da organização da sociedade, considerando o contexto em que se desenvolve. Para Blacking, “música expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade” (Blacking, 1995, p. 32).

De acordo com a visão explicitada acima, os estilos musicais observados na história da música são invenções sonoras que se apresentam como signo ou símbolo de uma situação sócio-econômica e certos signos presentes em outras culturas podem ser desfrutados por membros não pertencentes a ela, quando há traços em comum. Para exemplificar a associação entre estilo musical e situação sócio-econômica, podem-se verificar as estruturas musicais que atendiam ao estilo galante do período Clássico, em que os ornamentos, a leveza e a clareza das construções melódicas mostravam uma sociedade que valorizava as músicas e danças refinadas e executadas em cerimônias exuberantes e pomposas. Nobert Elias fez este tipo de relação em “Mozart – Sociologia de um Gênio”; percebe-se que a sua genialidade foi fruto de um contexto propício, ou seja, “a produção de indivíduos na sociedade”.

Santoro preocupava-se em criar um estilo musical condizente com o contexto sócio-político, com as reflexões acerca da estética e com a acessibilidade que sua obra teria frente ao público; as transformações em sua linguagem ocorreram em função disso. Santoro reconhecia a importância de o compositor ter consciência do contexto do país, pois isto se reflete na obra e nos processos de significação da expressividade artística. Em entrevista a Luís Ellmerich, Santoro aconselha os jovens compositores a:

Integrar-se no contexto social de nosso país porque o conteúdo da nossa música não está na parte epidérmica, no folclore, mas sim num conceito mais profundo que só sairá na obra

quando o compositor estiver integrado em todos os problemas do nosso país: social, econômico, na natureza, na literatura, na maneira de agir e sentir do nosso povo.

É possível perceber a preocupação de Santoro no tratamento da linguagem musical. Na entrevista a Ellmerich, nota-se um músico mais consciente de sua linguagem, no sentido de integrar o contexto sócio-político-econômico à sua obra – isto não era uma preocupação em sua fase inicial de experimentação dodecafônica. Entretanto, isto teve conseqüências no âmbito dos poderes no campo artístico, do qual Santoro dependia, para que sua obra fosse difundida. Vasco Mariz chamou a atenção de Santoro sobre esta questão, em carta escrita em 14 de março de 1949.

Não quero ser chato, porque tenho idéias absolutamente contrárias a você, mas depois da publicidade que deram à sua mudança estética, por questões políticas, afinal, você não podia (?) muito otimista. Eu, que estou em contato permanente com críticos, musicólogos, intérpretes e compositores, senti a reação violenta crescer de todos os lados. Enquanto você era o rapazinho talentoso, todos simpatizavam e lamentavam seu comunismo. Agora você não é apenas um fracassado (pois resolveu fazer descer a arte até as massas), mas um indivíduo perigoso que merecia ser trancafiado. Nestes termos vários me escreveram. (...) Já basta a vergonha do Congresso de Praga, em que o Brasil não devia ter figurado. Como amigo, insisto que tome juízo e se deixe dessas bobagens políticas. (...) Se fizer o que lhe aconselho, não se arrependerá. E nem por isso seu nome será menor. (...) Escreva música boa, ao alcance das massas, mas não diga aos quatro ventos que é comunista, etc (ACS-MUS-UnB).

Blacking conceitualiza música da seguinte forma: “som organizado dentro de padrões socialmente aceitos; o fazer música pode ser observado como uma forma de comportamento aprendido” (Blacking, 1995, p. 33). Música não é um tipo de linguagem que produz respostas específicas, como uma expressão metafórica dos sentimentos, mas uma “representação de fatos conhecidos característicos (...) da nossa consciência da experiência objetiva” (Blacking, 1995, p. 35). Portanto, “música não comunica algo a mentes despreparadas e não receptivas” (Blacking, 1995, p. 35), o sentido ocorre somente, quando o indivíduo identifica elementos aprendidos culturalmente – padrões sonoros, por exemplo – que representam formas de experiência objetiva, mas que não se associam a fatos extramusicais – a justificativa para isto se deve à incapacidade de uma linguagem traduzir outra. É possível haver uma multiplicidade

de sentidos em uma mesma obra e os padrões de comportamento associados à compreensão dos sentidos são aprendidos culturalmente.

#### **4.4 O sistema de interações sociais: exterioridade e nacionalismo na música de Santoro**

Blacking enfatiza que a música responde, antes de tudo, a uma situação social. O direcionamento dos efeitos da música ocorre de acordo com os padrões associados a determinadas situações sociais, considerando-se os vários sentidos que o contexto tem para os indivíduos. O compositor manipula os significados sonoros aprendidos culturalmente, para obter um tipo de resposta que também foi aprendida no meio social. A música expressa idéias sobre aspectos da sociedade, mesmo quando não há palavras, programa ou conexão com a vida social, conduzindo a vários níveis de consciência da experiência. “Mesmo a música mais ‘abstrata’ é capaz de comunicar com precisão os pensamentos dos compositores” (Blacking, 1995, p. 43). Os padrões musicais, dependendo da forma como foram utilizados, variam naquilo que comunicam inclusive quando apresentados em uma mesma cultura. Apesar disso, Santoro ambicionava “disseminar sentimento e idéias”:

O artista servindo aos interesses da humanidade e da sociedade, sua arte, como uma das superestruturas, está sujeita a evolução social, tornando-se um reflexo da produção material. Assim senhores, está a evolução em constante processo de transformação e renovação. Onde algo nasce e se desenvolve, enquanto que outro se decompõe e desaparece. É deste modo, sobre este aspecto, que nos encontramos neste período de franca transformação onde uma classe decadente aos poucos desaparece, cedendo a outra nova que nasce e que se desenvolverá, sobre outras bases, criando novas superestruturas. É assim que considero nosso período atual um período de decadência e renovação. É por esta razão que a parte ideológica do artista creador tem uma importância fundamental a fim de contribuir para o desenvolvimento da sociedade e portanto da renovação dos valores artísticos e da arte em si. Assim, toda vez que há um desenvolvimento da matéria, como o desenvolvimento dos meios materiais da expressão (por exemplo a criação de novos instrumentos) há também um desenvolvimento desta mesma expressão. Desenvolvendo-se, este conteúdo expressivo entra em choque com as velhas formas criando uma necessidade de renovação. Este processo vivo e importante é que impulsiona toda uma evolução<sup>14</sup> (Santoro, apud Nogueira, 1999, p. 25).

---

<sup>14</sup> Entrevista à Rangel Bandeira, 194-, apud Nogueira (1999, p. 25).

Como já foi visto em várias citações, Santoro sabia que o conhecimento do contexto brasileiro era essencial e que isto deveria se refletir na obra. Blacking afirma que “música não é uma linguagem imediatamente compreendida como expressão metafórica de sentimentos; a mensagem pode ser compreendida precisamente, se observada a partir de seu contexto” (Blacking, 1995, p. 45). O autor mostra que a música pode expressar a organização da cultura e que “estilos musicais similares podem ter sentidos completamente diferentes, dependendo do seu contexto cultural” (Blacking, 1995, p. 46). A tese de Blacking é a de que os processos humanos da sociedade e a organização das relações humanas são usados na organização dos sons musicais.

Max Weber, em “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, considerou a existência de sistemas racionais fora da tradicional cultura ocidental, mas a partir de uma visão eurocêntrica, que pensava que os sistemas não tonais eram antinaturais. Os estudos de Weber compreendem uma análise do material musical do período medieval ao romântico dentro da cultura ocidental e uma comparação com os sistemas musicais utilizados em culturas cujas tradições são bastante diferentes (música chinesa, persa, indiana, etc). Dentro de uma concepção cultural e não eurocêntrica, Blacking fez estudos com grupo africano - os Venda - e verificou a estreita relação entre a política e a diversidade musical como forma de mostrar a riqueza de uma cultura que aparenta ser homogênea. Nessa perspectiva, insere-se o Brasil, cuja música apresenta-se de forma diversificada, em função da mistura de elementos de várias culturas.

Os estudos das culturas locais tornaram-se meios de muitos compositores estabelecerem uma linguagem que revelasse a identidade nacional. “As mudanças musicais refletem as mudanças sociais em muitas culturas cujas músicas são de tradição folclórica” (Blacking, 1995, p. 49). Os estudos de Kodály e Bartók refletiam as mudanças por que passavam a Hungria e a necessidade de afirmá-la como uma nação forte com uma cultura

própria. Blacking aponta que “a comparação de estilos musicais não pode ser feita sem se considerar os aspectos sociais e musicais de sua criação” (Blacking, 1995, p. 51), caso contrário, compara-se o incomparável. Blacking enfatiza que “o valor de uma peça musical é inseparável do seu valor como uma expressão da experiência humana e que o mundo da música é o mundo da experiência humana” (Blacking, 1995, p. 51). “O criador musical não escapa da estampa da sociedade que o criou” (Blacking, 1995, p. 51). “Os produtos artísticos são conscientemente comentados nas condições humanas, expressando as relações dinâmicas entre natureza e humanidade e entre pessoas em suas diferentes culturas e momentos” (Blacking, 1995, p. 52).

Santoro identificava-se com Bartók e Kodály, pois eles buscavam conhecer intimamente as músicas de seu país, por meio de estudos “in loco”, a fim de produzir uma música que utilize a língua musical materna, mas sem que haja o uso de citações explícitas de melodias populares. As idéias de Bartha são compartilhadas por Santoro:

Estamos convencidos que Bartók e Kodály foram os primeiros a dar um passo decisivo além do impressionismo. Por isso consideramos suas músicas e composições como ação musical e músico-social de primeira ordem. Não pelas melodias húngaras que eles elaboraram! As melhores obras e as mais importantes do ponto de vista humano de Bartók e Kodály são justamente aquelas que não compreendem melodias nacionais distintas. Consideramos epigônico e vulgar o apoiar-se em melodias já feitas. O que mais estimamos em Bartók e Kodály é que souberam exprimir-se na língua maternal sem a citação de melodias nacionais, tal como Beethoven conseguiu no final da 9ª. Sinfonia e em numerosos outros lugares, criando uma música no espírito do canto popular comum, sem usar e sem adaptar melodias nacionais concretas (Bartha, apud Nogueira, 1999, p. 37).

O pensamento de Bartha acerca das idéias de Kodály e Bartók enquadra-se na forma como os compositores da União Soviética buscavam para integrar a sociedade das transformações sócio-políticas, tornando a música uma experiência profunda dentro daquela cultura. Blacking menciona que:

Todas as sociedades e culturas são resultados das tentativas individuais de se expressar experiências próprias e de transmiti-las e compartilhá-las com os outros. Ao mesmo tempo,

culturas e sociedades podem prover os meios em que as experiências humanas mais profundas podem ser alcançadas e mantidas. (...) Música é humanamente som organizado e sua eficácia e valor como meio de expressão está no tipo e na qualidade da experiência humana envolvida na sua criação e performance (Blacking, 1995, p. 53).

Blacking sustenta a idéia de que a expressão da experiência humana por meio da música revela muitos aspectos da organização social de um grupo, observando-se que o ato individual toma forma e sentido, se é compartilhado. Isso mostra a importância da situação social para o desenvolvimento das várias maneiras pelas quais a cultura se manifesta, se mantém ou se modifica. Santoro buscou transformações em sua linguagem, para que:

Um conteúdo musical que estivesse não somente baseado na temática da música popular e folclórica, mas que contivesse também a descrição programática de uma situação de caráter revolucionário, ou seja, deveriam apresentar-se como obras capazes de descrever simbolicamente a luta da massa proletária contra a subjugação da qual era vítima (Nogueira, 1999, p. 51).

A ópera “Zé Brasil”, escrita para teatro de marionetes, baseada num livro de Monteiro Lobato, com libreto de Zora Braga – *Le sujet est la lutte du paysan contre l’exploration du latifundiare, enfin la lutte pour la “reform agraire”*, retrata esse período de renovação da linguagem composicional de Santoro. Para isso, passou a utilizar o folclore, justificando que:

Se a arte atonal não tem nenhum contacto com a linguagem musical usada por nosso povo, a qual é por essência tonal ou modal, deve ser posta de lado, para que não desvirtue as características próprias de nossa linguagem musical<sup>15</sup> (Santoro, apud Nogueira, 1999, p. 57).

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-á então o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte, da escola de composição brasileira (Revista “Música Viva” 1941, apud Nogueira, 1999, p. 59).

O discurso de Santoro, após o rompimento com a linguagem dodecafônica, ocorre no sentido de buscar uma linguagem que seja acessível ao público. Entretanto, a forma como

---

<sup>15</sup> Entrevista à Rangel Bandeira, 194-, apud Nogueira (1999, p. 43).

realizou este ideal resultou em uma mescla de elementos da música popular e folclórica brasileira, juntamente com a forma erudita de composição européia. A música de Santoro acabou sendo um meio termo, pois não utilizou a linguagem popular e folclórica de forma explícita, mas também não fez uso das técnicas composicionais de vanguarda por si só. A possibilidade de unir popular e erudito talvez pudesse ser uma tentativa de se atingir maior acessibilidade. Para Blacking, a situação social é determinante:

Mesmo as explicações fenomenológicas de sentido musical intrínseco não se sobressaem ao fato de que os símbolos musicais e sistemas têm sido socialmente construídos e que a comunicação social é possível não pelas estruturas por si só, mas pelo significado musical que cada pessoa encontra nele (Blacking, 1999, p. 240).

A questão do significado musical deve ser estudada a partir do contexto histórico e social. Os termos sobre recepção individual da música – “escutar”, “ouvir”, “interpretar”, “entender” – convergiram em “ler”. Essa tendência ocorre tanto na corrente hermenêutica que trata da música como texto, como na semiótica, que trata a música como um conjunto de signos. (Treitler, 1995, p. 12-13). A significação musical está associada aos valores, conhecimentos, ideologias de um grupo. No caso de Santoro, percebe-se a trajetória de um artista que moldou a sua arte em função de sua ideologia. As questões estéticas foram discutidas por Santoro a partir de considerações sobre suas aspirações políticas e sociais. Treitler aponta que a intervenção estética na política e a prioridade da estética sobre a ética (1995, p. 6). Dessa forma, Santoro tentava fazer de sua arte um meio de unir estética, política e ética, condizendo com a sua postura comunista.

## 5 MEDIAÇÃO, RECEPÇÃO E SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM SANTORO

A compreensão dos fenômenos de interação – que se concretizam por meio do sentido social – entre a obra de Claudio Santoro, os intérpretes e o público serão analisados na perspectiva da mediação, recepção e significação musical, que se relacionam mutuamente. É importante ressaltar que os documentos do ACS-MUS-UnB, relacionados à recepção e mediação, referem-se à visão de Santoro sobre este processo. Utilizam-se conceitos de Iser, Jauss, Zilberman, Massa, Miles, Cook e Bourdieu.

Iser e Jauss realizaram estudos vinculados a obras literárias, apesar disso, isto não invalida ou impossibilita a aplicação dela em outros campos da arte, pois há mecanismos semelhantes no que se refere aos modos de recepção, além de vislumbrar a possibilidade de se realizar uma interdisciplinaridade, utilizando-se de ferramentas analíticas advindas de outros campos do conhecimento – esta idéia se enquadra no âmbito da triangulação metodológica e da multifocalidade, proporcionando uma compreensão de aspectos diversificados que constituem o fenômeno. A teoria da estética da recepção estabelece paradigmas e conceitos que elucidam aspectos relacionados aos modos de recepção do leitor. Nessa perspectiva, considera-se que o foco do fenômeno de interação não está na obra, mas na relação dialética entre obra e leitor; dessa forma, enxerga-se que os fenômenos sociais e culturais são fundamentais para o processo de recepção.

Miles enfatiza a necessidade de se compreender o contexto do fenômeno musical, pois defende a existência do significado simbólico da música, apropriando-se de conceitos acerca do *habitus*, de Bourdieu, que estabelece as relações entre os capitais simbólicos, econômicos, culturais e sociais, presentes nas relações de poder, que se manifestam no campo da arte.

Cook se alinha ao pensamento de Miles, que estabelece que o entendimento do sentido depende do conhecimento do código (Cook, 2001, p. 171). Assim, aponta que o sentido é

socialmente construído e que as experiências individuais influenciam nos modos de recepção, cujas ações sensoriais são intraduzíveis. Cook faz uma abordagem sociológica, em que considera os elementos culturais de extrema importância para o estudo da significação musical.

Neste capítulo, utilizam-se os conceitos de Iser, Jauss, Cook e Bourdieu, pois estes delinearão aspectos que possibilitam uma compreensão mais detalhada acerca da recepção, mediação e significação, entretanto, outros autores realizaram trabalhos que também discutem os processos que ocorrem nestes fenômenos. A relação mútua entre elementos emocionais e intelectuais na recepção musical foi discutida por Drozdov (1924, p. 347), que considerava o campo artístico dividido entre criação e recepção, cada qual, subdividido em dois planos: emocional e intelectual. Kant já havia feito esta relação, direcionando a estética moderna, pois introduziu a razão – base do pensamento kantiano – como parte do processo de apreciação artística. Para Drozdov, a recepção ocorre inicialmente por um processo intelectual e formal, em seguida, há uma “transformação de energia”, que conduz ao emocional. “Em música, não há aparentemente outro material além da forma; sua natureza, do começo ao fim, parece ser formal” (Drozdov, 1924, p. 348).

Joyce Michell aborda o julgamento estético musical, notando que a “música é uma representação de todo um pensamento-sentimento de uma personalidade, a estética deve explorar este processo de expressão simbólica” (Michell, 1960, p. 81). Krummacher realizou uma pesquisa sobre recepção e análise dos quartetos de cordas no. 1 e 2, de Brahms, e verificou a impossibilidade de se ter acesso a certos elementos do contexto histórico. “É quase impossível reconstruir em detalhe onde a história do gênero ocorreu no tempo de Brahms, mas não seria supérfluo delinear o contexto histórico com bases em fontes contemporâneas” (Krummacher, 1994, p. 25). “A recepção histórica pode contribuir para o diálogo

hermenêutico com obras que têm um status histórico e, ao mesmo tempo, um valor estético corrente” (Krummacher, 1994, p. 45).

Blacking aponta a necessidade de se estudar a recepção, para verificar de que forma ocorre a significação, pois “o discurso musical não é uma realidade objetiva: é o resultado da criação, da performance e do ouvinte (ou transmissor, agente e receptor) que dão sentido aos sons; o problema está em descobrir como as pessoas formulam o conteúdo musical” (Blacking, 1991, p. 17). Entretanto, este tipo de pesquisa esbarra em um problema: “podemos usar linguagem verbal no nosso discurso musical, mas nós não podemos usar métodos lingüísticos para analisar o discurso da música” (Blacking, 1991, p. 23), assim, Blacking denota que a solução estaria em identificar parâmetros de pensamento musical primeiro no contexto de uso, para criar, posteriormente, uma teoria geral da música (Blacking, 1991, p. 23).

A conceitualização, conforme a proposta de Blacking, permite uma compreensão, pelo menos entre os pesquisadores, mais ampla acerca dos processos – performáticos, receptivos, etc – envolvidos no contexto musical. Dessa forma, é possível realizar associações conceituais, pois os fenômenos musicais convergem em uma teoria geral da música. Esta perspectiva, ainda que não esteja conscientemente elaborada, reflete-se nos modos de criação dos compositores. Shroeder mostra que a relação entre autor e leitor é importante para se determinar a natureza da obra, “o compositor, assim como o escritor literário, precisa compreender o público para o qual escreve” (Schroeder, 1985, p. 57). Em seus estudos sobre a recepção do público e as sinfonias de Haydn escritas em Londres, Schroeder aponta que as transformações nas estruturas das sinfonias de Haydn tiveram, como fator fundamental, o gosto do público londrino. Haydn estava para música, assim como Shakespeare para a literatura.

Lessem realizou pesquisas sobre o contexto da recepção de Bach e Haydn, utilizando-se de elementos sociológicos e históricos tangentes à musicologia; verificou que o horizonte de expectativa – conceito advindo da hermenêutica – depende dos hábitos, interesses e ideologias. Lessem considerava que a recepção deveria abandonar a idéia de autenticidade, pois o critério estético deve estar de acordo com o horizonte particular do ouvinte e do intérprete. O pesquisador da música do passado pertence ao universo de recepção do presente: “musicólogos que buscam interpretar a música do passado se tornam, em si mesmos, parte da recepção da música e (usando uma palavra de Gadamer) sua ‘conversação’ ou ‘diálogo’ segue paralelamente àquela que ocorre entre ouvinte, performer ou arranjador que recria, não tem palavras, mas sons” (Lessem, 1988:138). Lessem aponta que o horizonte sugerido por Jaus “antecipa possibilidades não realizadas, expande os limites espaciais de comportamento social para novos desejos, vontades e objetivos, além de abrir possibilidades de experiência futura” (Lessem, 1988:139).

Para Lessem, “os elementos que constituíram o gosto são de grande interesse para a recepção histórica, mais do que aspectos sociológicos” (Lessem, 1988, p. 140). Lessem aponta que a junção do horizonte contemporâneo àquele correspondente ao período do compositor restaura a continuidade de compreensão, que, por outro lado, poderia cair num abstracionismo e numa falta de compreensão, “o que importa é unir dois horizontes, passado e presente, que vão assegurar a continuidade produtiva do passado”, ou seja, a ocorrência do “efeito histórico”, conforme designação de Gadamer (Lessem, 1988, p. 143). Lessem defende que “o estudo da recepção pode fazer-nos mais sensível para a nossa situação histórica: como ouvinte em relação aos ouvintes anteriores e ao redor de nós, avaliando impressões musicais que tipicamente nos atingem através de um ou outro agente mediativo, esta ou aquela tradução” (Lessem, 1988, p. 148). Quando há apropriação da música do presente, sob uma unidade de perspectiva, torna-se possível uma concordância sobre o que o presente pode

significar, isto se denomina “horizonte comum”. Estas idéias, de alguma forma, ainda que não fossem designadas por meio de uma terminologia técnica, estiveram presentes nos processos de elaboração artística de Santoro, cuja preocupação com a reação do público se manifestava ainda na juventude; Santoro se posicionava de maneira crítica diante de suas obras e tinha consciência do gosto do público, que constitui o “horizonte comum”.

Então que tal foi a minha música? Conte-me como foi recebida pelo público e se tiver alguma crítica por favor envie-me. Não leve a sério esta partitura [Usina de Aço] porque ela é uma droga... Cossa feita para poder concorrer numa disputa com assunto nacional e aproveitei o assunto de Volta Redonda. Precisava de dinheiro e já lá se vão quatro anos que cometi o crime. Felizmente tenho outras cousas mais sérias. Qual a sua impressão sincera? (Carta de Santoro para Jorge (?), 5 de julho de 1947 – ACS-MUS-UnB).

### 5.1 Aspectos da teoria da estética da recepção

A teoria da estética da recepção representou uma mudança paradigmática no que se refere ao foco no processo de mediação, pois o centro dessa relação, antes do surgimento da teoria de Iser e Jauss, era a obra; esses autores, por meio de pressupostos hermenêuticos, apontaram a importância do leitor neste processo. Apesar de “a estética da recepção e a ciência da literatura fundada na teoria da ação terem sido até hoje, mais freqüentemente, objeto de debates fundamentais do que método de pesquisa concreta” (Gumbrecht, 2002, p. 189), permanece a necessidade da aplicação de projetos de estudo nessa área, com enfoque crítico. Costa Lima (2002, p. 12) mostrou que, no fim da Segunda Guerra Mundial, difundiu-se, na Alemanha Ocidental, a crítica imanentista, que, semelhantemente ao *new criticism* anglo-saxônico, “considerava a obra apenas em sua face textual, com desprezo dos elementos histórico-sociais”. Nesse sentido, a estética da recepção representava uma “alternativa a um imanentismo burocratizante (...) opção contra o torpor filológico e o mecanicismo a que o marxismo fora conduzido. Era uma opção intelectual e política” (Costa Lima, 2002, p. 13). Conforme defendia Gumbrecht, a mudança paradigmática significou a reconstituição de

condições históricas, pois se tratava de “compreender as condições de formações diferentes de sentido, realizadas sobre um dado texto, por leitores que estão de posse de disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas” (Gumbrecht, 2002, p. 41). Para os pensadores da estética da recepção, seria incogitável:

(a) aliar-se aos *sorbonnards*, pois a visão histórica literária por estes era uma antiqualha; (b) favorecer a divulgação estruturalista, pois Barthes e companhia tomavam a história como acidente; (c) muito menos estabelecer algum pacto com os reflexólogos. É verdade que Jauss mantinha boas relações com Werner Krauss, mas a força deste não era suficiente para romper com a *Widerspiegelung* (teoria do reflexo), politicamente imposta (Costa Lima, 2002, p. 14).

Na teoria da recepção, a obra está vinculada à participação do leitor (público), cujo papel é ativo e se constitui como estrutura da obra (Costa Lima, 2002, p. 20). Considerando-se a relação entre texto e leitor do ponto de vista dialético, Ingarden introduziu o conceito de concretização – mecanismo de atualização dos elementos potenciais da obra (Costa Lima, 2002, p. 54) – que ocorre tanto por parte do intérprete, no ato da performance, quanto por parte do leitor, que traz um conjunto de referências para interagir com a obra. A relação fundamental entre estes dois pólos resulta em uma fusão entre obra e leitor, que passam a estabelecer uma esfera de significação diferente da anterior e que também se caracteriza pela concretização. Isso ocorre porque existem pontos de indeterminação, ou seja, espaços na obra que são preenchidos pelo leitor. “A indeterminação incorpora uma condição elementar do efeito. (...). O efeito está plantado na estrutura da obra e será atualizado de acordo com o ‘horizonte de expectativa’ (expressão não usada por Iser) de seu receptor” (Costa Lima, 2002, p. 25). Quando a obra atinge o público, isto significa que a obra estava de acordo com o horizonte de expectativa, tendo havido concretizações. Em comentário sobre a recepção de sua 2ª. *Sonata para violoncelo e piano*, das *Peças 1946 para piano* e da *Música 1946 para cordas*, Santoro expôs a boa aceitação dessas obras – Santoro atinge, portanto, o horizonte de expectativa.

Esta semana tive algumas execuções: minha 2ª. Sonata para cello e piano executada pelo violoncelista Ernesto Xancó no seu recital do dia 26, no sábado; foram minhas Peças 1946 para piano e no domingo 31 o regente tcheco Krombholc executou, aliás, com muito sucesso minha “Música 1946” para cordas (modestia a parte). Levou a partitura para executar em Praga. A. Copland está aqui e assistiu a execução da Sonata para cello, quando terminou ele falou-me: magnífica (Carta de Santoro para Curt Lange, 2 de setembro de 1947 – ACS-MUS-UnB).

“Na leitura, nós somos capazes de experimentar coisas que não existem e compreender coisas que são totalmente não familiares para nós” (Iser, 1979, p. 19). Com relação aos conceitos explicitados, é possível estabelecer associações com Santoro e seu contexto de produção. É possível que Santoro tivesse consciência dos modos como o público recebe uma obra e, dessa forma, misturou elementos da cultura popular e folclórica, para que o público experimentasse e se familiarizasse com aspectos desconhecidos, inclusive no que se refere ao seu posicionamento estético-ideológico. A linguagem popular e folclórica era utilizada como um recurso para que houvesse um processo de identificação entre público e obra, mas, talvez, Santoro tivesse também o interesse de ampliar o conhecimento do público no que se refere às formas de composição, mesmo que estas não fizessem parte do que a população tinha acesso. De acordo com Zilberman, a relação entre literatura e leitor – ou entre obra e público – “pode atualizar-se tanto no terreno sensorial com estímulo à percepção estética, como também no terreno ético enquanto exortação à reflexão moral” (Zilberman, 1989, p. 39). No documento *Em torno da carta aberta de Camargo Guarnieri*, escrita no final do ano de 1950, Santoro expõe aspectos que mostram que a música se constitui como ferramenta para a luta política:

Ora, não poderíamos nos alertos progressistas abandonar o caminho iniciado ontem pela jovem música brasileira que procura dentro de sua própria realidade nacional, isto é no canto popular, um meio concreto de contorno da sua fisionomia, fisionomia grandiosa, porque caminha para um futuro glorioso pela sua emancipação como país independente, livre, para um porvir glorioso do proletariado. É dessa maneira que nós intelectuais podemos ajudar a luta, que como vemos é bem aguda e se trava em todos os campos, pela paz, pelo progresso de nosso povo. Por isso preferimos o campo da luta ao lado do povo, ajudando e marchando com ele, inspirando-se nas suas lutas diárias pela libertação nacional (ACS-MUS-UnB).

A recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre as reações particulares, condicionando a ação do texto. A existência de uma obra está condicionada à presença de um leitor, ou seja, para que uma produção artística tenha sentido, é necessária a presença de um leitor implícito. Iser considerava que a relação entre a literatura e o leitor – ou ainda, entre obra e público – ocorria de forma dialógica e que isto tinha reflexos na vida prática, conforme designou Zilberman, ao associar percepção estética e reflexão moral (Zilberman, 1989, p. 39). Jauss forneceu dados, usados por Costa Lima, no que se refere à experiência estética:

a) a experiência estética é uma forma de prazer e de conhecimento *sui generis*, porque conceitualmente não controlado; b) porque conceitualmente não controlado, este conhecimento tanto projeta suas prenoções e expectativas, quanto é passível de tê-las questionadas; c) enquanto integrado na experiência estética, este questionamento não se transformará em uma rede conceitual – pois esta conversão supõe um ato de distanciamento teórico e não estético – mas tenderá a se congelar em novas prenoções ou, se quisermos empregar terminologia comum nos autores aqui traduzidos, em novos esquemas de ação (Costa Lima, 2002, p. 48).

“A experiência estética não é regulada por conceitos, ela se torna mais apta tanto a abrigar prenoções, quanto a permitir a visualização ou realização de experiências novas” (Costa Lima, 2002, p. 49). Nessa perspectiva, pode-se vislumbrar que Santoro utilizar-se-ia do mecanismo de proporcionar uma experiência nova, para que seus objetivos – “disseminar idéias e sentimentos” – fossem alcançados, sendo necessário que o horizonte de expectativa do público estivesse de acordo com o do compositor. Essa relação dialógica entre o público e a obra é fundamental para que ocorra o processo de identificação, ou seja, a *katharsis* – concretização de um processo de identificação. O estabelecimento da continuidade depende de todos esses fatores. Segundo Clóvis Dias Massa:

O contexto de recepção vai depender da intencionalidade dos parceiros (*fator psico-cognitivo*), do meio e do grupo sócio-cultural do público (*fator social*), das condições necessárias ao cumprimento da enunciação (*fator pragmático*) e das regras do jogo teatral, com seus códigos, leis e convenções (*fator comunicativo*) (Massa, 2006, p. 51).

Massa estudou a estética teatral contemporânea, mas os mecanismos apontados por ele, no que se refere aos modos de recepção são semelhantes aos procedimentos que ocorrem na recepção musical. Ingarden enfatizou que a concretização ocorre como interpretação e apreensão da obra pelo espectador. Para Pavis, “a leitura do texto depende da evolução histórica, do contexto social da percepção e da série de concretizações historicamente atestadas e possíveis” (Massa, 2006, p. 52). Quando o contexto social muda, surge uma nova perspectiva dentro da obra e quanto mais lacunar é o texto, maior é a quantidade de possibilidades interpretativas. “É o efeito (produto de orientações e valores) atualizado no leitor que lhe serve de filtro para emprestar sentido à indeterminação contida na estrutura do texto” (Costa Lima, 2002, p. 24).

Em *Estética Teatral e Teoria da Recepção*, Massa aponta que toda concretização acaba sendo uma recriação artística. Essa idéia converge com o pensamento de Treitler, que aponta que a interpretação de uma obra musical deve ser concebida de forma reesteticizada e rehistoricizada, pois não é possível se reproduzir o contexto de criação original do material estético; Treitler aponta a interpretação sincrônica como uma forma de se atualizar uma obra. O autor compreende a impossibilidade de se ter um alcance direto a uma obra do passado, o que impede a reprodução do ato performático de um outro período. Treitler combate a idéia de purismo na interpretação musical; defendendo o pluralismo nas formas de interpretação. Esta visão sugere que os modos de recepção variam de acordo com o momento histórico. Dentro desta visão, Zilberman aponta que:

A distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativa do público, pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer. E torna-o mensurável, pois “a distância estética pode ser historicamente objetivada no espectro das reações do público e do juízo da crítica” (Zilberman, 1989, p. 35).

Jauss considera a práxis estética por meio de três funções básicas: *Poiesis*, *Aesthesis* e *Katharsis*. A *Poiesis* se refere à produção, à maneira como o compositor cria a obra; a

*Aesthesis* diz respeito à recepção da obra pelo público e a *Katharsis*, à comunicação, aos procedimentos de identificação que ocorrem tanto entre o autor e a obra, quanto entre o público e a obra; na *Katharsis* ocorre a concretização, que é uma forma de interação entre a *poiesis* e a *aesthesis*. A experiência estética se vincula a outras áreas de significação da realidade cotidiana, sendo uma forma de prazer e de conhecimento. Massa aponta que “é graças ao complexo sistema formado por diversos elementos, tais como convenções estéticas, códigos de leitura, mensagens esperadas e o tipo de estrutura de um gênero particular, que as expectativas são plenamente satisfeitas” (Massa, 2006, p. 76). A não ocorrência da satisfação implica em uma ruptura estética – mudança de horizonte. A obra possui sentido apenas se é recebida pelo público. Massa estabelece essa relação:

Devido a “uma espécie de relação circular entre o horizonte interno da obra e o horizonte do público”, na concretização do produtor, a *poiesis* nunca deixa de prescindir do universo cultural do receptor: é ele o manancial que conduz o processo de compreensão do espectador e dá sentido ao percebido (Massa, 2006, p. 77).

Na ontologia da experiência estética, o destinatário e a recepção se incluem à obra, tornando-se parte da essência do objeto artístico, ou ainda, de sua *poiesis*. A obra deve manter relação com o horizonte de expectativa do público, para que reconheçam os traços do repertório estético, podendo realizar uma significação por meio de arranjos, combinações e permutações sensorio-cognitivas. Entretanto, estes fatores não são rígidos e sofrem modificações ao longo da história. Zilberman mostra a visão de Jauss sobre isso.

Uma obra antiga não sobrevive na tradição histórica da experiência estética por questões eternas, nem por respostas permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado (Jauss, apud Zilberman, 1989, p. 74).

A sensorialidade desencadeia processos intelectuais e hermenêuticos próprios da interpretação. Dentro da categorização de Jauss, isto corresponde à *Aesthesis* – o

conhecimento por meio dos sentidos. O reconhecimento também está presente nesse processo como forma de familiaridade. Com relação a isso, Gadamer expõe que toda arte “é um modo de re-conhecimento no qual, com esse reconhecimento, se faz mais profundo o conhecimento de si, e com ele, a familiaridade com o mundo” (Gadamer, apud Massa, 2006, p. 83). Jauss afirma que:

A recepção é o efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativa que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática (Jauss, apud Zilberman, 1989, p. 34).

Os elementos não reconhecíveis em uma obra poderiam ser uma abertura para a construção: “o que se mostra estranho à significação imediata exige a participação do leitor/espectador por meio do ato de percepção construtiva” (Massa, 2006, p. 83); a percepção possui uma dimensão cognitiva, pois há operações complexas de reconhecimento, que têm relação com o fenômeno cultural – isso explica a heterogeneidade de avaliações estéticas. De acordo com Iser “o texto literário se apresenta como uma unidade significativa que orienta alguns sinais à recepção, mas também convida à indeterminação (...) a maneira como as perspectivas podem ser conectadas uma às outras oferece ao leitor um livre jogo de interpretação” (Massa, 2006, p. 97).

O prazer estético se situa na relação dialética entre o distanciamento e a identificação do espectador no momento da performance. Para Jauss, a experiência estética pode liberar o sujeito estético, que toma consciência de sua liberdade diante do objeto. O prazer estético da identificação possibilita a participação de experiências alheias. Jauss aponta ainda a função comunicativa da experiência estética.

Entre a renovação do horizonte de expectativa dentro do sentido do progresso e a adaptação a uma ideologia reinante, a arte pode exercer na sociedade toda uma gama de efeitos negligenciados hoje com frequência, os quais serão denominados efeitos de comunicação no sentido restrito de efeitos criadores de normas (Jauss apud Massa, 2006, p. 109).

O ponto de vista de Jauss aponta para a importância da arte, no sentido de possibilitar uma postura crítica do sujeito em relação ao objeto. “No processo hermenêutico da leitura, a atitude crítica do sujeito pode levá-lo à ampliação do seu horizonte cultural devido à liberdade do espectador” (Massa, 2006, p. 110). A recepção não ocorre de forma passiva; está sujeita à aprovação e à recusa. “A experiência do espectador o transforma num criador em potencial quando se tem o poder de esteticizar a realidade” (Massa, 2006, p. 136). Jauss usou a idéia do prazer desinteressado e da imaginação produtiva de Kant, para mostrar que “na experiência estética, o sujeito tem a possibilidade de se afastar de si, de seus hábitos e valores cotidianos, para se experimentar na alteridade da obra. É inegável, pois, o ganho da interpretação”. (Costa Lima, 2002, p. 22). Entretanto, Costa Lima identificou uma falha no pensamento de Jauss: “a suposição de que a experiência estética contém necessariamente um potencial renovador. Isso será verdadeiro apenas no caso de êxito absoluto” (Costa Lima, 2002, p. 22). Iser delimitou que o ato de imaginar depende da “estrutura apelativa”, que é empiricamente concretizada pelo leitor (Costa Lima, 2002, p. 24). A tendência contemporânea é de buscar formas de representação que permitam a diversificação de sentidos e uma compreensão da realidade. Com relação a isso, pode-se verificar que Santoro preocupou-se com os modos de reação e interação do público num período mais tardio de sua produção. Santoro realizou experimentos com obras aleatórias, demonstrando que:

(...) a música contemporânea, dentro de certos limites, elimina a mediação, permite a participação mais direta do público, que deixa de ser mero espectador. Porque, em geral, o público de concertos, é o tipo do negócio. Em geral idiota. É o cara que vai porque deve ir, senta o rabo na cadeira e fica ouvindo o que o outro fez, inteiramente desligado. Depois vai para casa e diz se é bom ou ruim em função da – Deus nos livre e guarde – da crítica que lê no dia seguinte (...) [Sobre o *Divertimento para os jovens, público e orquestra*] Essa peça é inteiramente aleatória. O público recebe dez parâmetros, um papel onde estão os gráficos em que dou indicações de como participar. Por exemplo, um número em que o público pode gritar, dizer o que quer. Inclusive do ponto de vista liberatório, catártico, essa participação é importante. Outra possibilidade é fazer ritmo, batendo palmas, ou com o pé no chão. Ou peça para o público ler qualquer coisa, o programa, jornais, etc... (Entrevista ao Pasquim, realizada em outubro de 1976 – ACS-MUS-UnB).

No período em que Santoro estava vinculado aos parâmetros estéticos soviéticos, o público não tinha um papel tão ativo, pois sua liberdade estava condicionada aos ditames do partido comunista soviético; o vínculo com o público deveria se estabelecer por meio de elementos musicais oriundos da cultura popular e folclórica. Nesse período, Santoro havia aderido às normas prescritivas e deliberadas pelos soviéticos. Os compositores deveriam assimilar o espírito da música nacional, “empregando-a como sua própria língua para comunicar-se espontaneamente com seu auditório” (Nogueira, 1999, p. 36). Santoro compôs músicas que abordavam o material popular e folclórico brasileiro, sem citações diretas, seguindo o modelo proposto pelos países comunistas, entretanto, não se desvinculou das tendências modernistas.

Massa aponta que a percepção teatral abrange processos cognitivos, intelectuais e hermenêuticos e que o processo cognitivo relaciona vida real à representação teatral. Devido à complexidade do fenômeno de recepção estética, descrevê-lo é um mecanismo insatisfatório. “Somente por aproximação é possível saber como o espectador confere significado ao percebido ou como se processa a dinâmica do conhecimento no contato com a obra de arte” (Massa, 2006, p. 146). A experiência estética, antes de ser coletiva, é pessoal e depende do horizonte de expectativa dentro do qual se insere o contexto cultural do espectador. As interações entre distante e próximo, esperado e inesperado enquadram-se nos pressupostos da teoria da recepção.

Iser, em *The Act of Reading*, expõe conceitos referentes à teoria da recepção, exemplificando como é possível haver uma apreciação estética. Iser cita Susan Sontag mostrando que a arte abstrata é sem conteúdo e, portanto, não há como interpretá-la. Dentro dessa concepção, poder-se-ia pensar que a arte abstrata é formalista. Os soviéticos combatiam esta idéia e defendiam a existência de um conteúdo progressista na arte. Entretanto, essa visão carrega contradições, pois a arte progressista não deveria ser autoritária e teria de existir a

possibilidade de se inovar e criar livremente, sem restrições ideológicas. Para Santoro, a arte formalista era “toda arte abstrata e desligada da realidade social, desprovida de uma base sólida de cultura popular” (Santoro, apud Nogueira, 1999, p. 40).

O Congresso de Praga defendia um tipo de música que expressasse as raízes do povo, da cultura nacional e que, ao mesmo tempo, contivesse a forma da tradição clássica. Entretanto, a aplicação desse estilo composicional, no Brasil, enfrentaria um problema: as massas trabalhadoras não estavam preparadas para absorver a sofisticada e intelectualizada cultura burguesa. Seria necessária a criação de um novo gênero musical, mais simples e compreensível, um gênero entre o popular e o erudito. Santoro desejava que a música contivesse um conteúdo que “contribuísse para a elevação e dignificação das idéias”, produzindo “ânimo e confiança na luta e no trabalho”. “Somente através dos sentimentos coletivos despertados nessa irmandade, a humanidade alcançaria o progresso, a paz e o bem estar do semelhante” (Nogueira, 1999, p. 44).

Recapitulando teremos chegado a conclusão de que são três problemas fundamentais: 1º.) Criação de uma arte que não sendo super-intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita. 2º.) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical. 3º.) Conteúdo positivo baseado nos sentimentos elevados do homem (Novo Humanismo). (Santoro, apud Nogueira, 1999, p. 45).

Mariz aponta que, na maturidade, ainda que Santoro fizesse músicas de forma predominantemente dodecafônica, mesmo assim, não perderia o caráter nacionalista: “Em verdade, as características mais profundas do povo brasileiro já estariam marcadas para sempre em sua produção artística” (Mariz, 1994, p. 34).

A recepção, como experiência estética, “é uma forma de conhecimento *sui generis* (...) [que] projeta suas pré-noções e expectativas” (Lima, 1979, p. 19). A relação entre obra e público ocorre num processo interativo, em que há a atividade interpretativa, “de que se

origina uma imagem do outro, que é, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo” (Lima, 1979, p. 87).

## 5.2 O legado de Bourdieu

O conceito de *habitus*, introduzido por Bourdieu, juntamente com os tipos de capitais que estabelecem as relações sociais (simbólico, econômico, social e cultural) são importantes para uma análise das regras que se estabelecem no campo artístico. Essa perspectiva poderá ser compreendida nas relações entre Santoro e outros compositores e músicos – posicionamentos políticos e ideológicos afetam as relações de poder que asseguram alguns artistas em posição de destaque. A definição de *habitus* foi uma reação ao estruturalismo; Bourdieu queria evidenciar as capacidades ativas, inventivas, “criadoras”, do *habitus* e do agente, conforme mencionou em *Regras da Arte* (Bourdieu, 2005, p. 205). Para Bourdieu, o estruturalismo limita o campo dos estudos sociais, pois é uma teoria advinda das ciências naturais e, por isso, rompe radicalmente com a representação ordinária do mundo social (Bourdieu, 2005, p. 207). Bourdieu considerava o *habitus* como “um cabedal e também um haver que pode, em certos casos, funcionar como um capital; assim como não é o de um sujeito transcendental na tradição idealista” (Bourdieu, 2005, p. 205). Dessa forma, o *habitus* se faz relevante para a compreensão dos valores e modos de julgamento que constituem a relação entre público e obra. Bourdieu constatou que:

É a qualidade social do público (medida principalmente por seu volume) e o lucro simbólico que ele assegura que determinam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada gênero, correspondendo as categorias hierarquizadas que aí se distinguem muito estreitamente à hierarquia social dos públicos (Bourdieu, 2005, p. 135).

Dessa forma, Santoro enquadra-se em um estudo do “campo de produção do qual o artista, socialmente instituído em ‘criador’, é o ‘produto’” (Bourdieu, 2005, p. 325), portanto,

faz-se necessária a “construção social da própria realidade do objeto” (Bourdieu, 2005, p. 328) em que há uma dupla historicização – tanto da tradição, como da “aplicação” da tradição (Bourdieu, 2005, p. 344). Nesta perspectiva, há a validade trans-histórica, atualizada, cuja “temporalidade essencial do existente, torna-o presente, histórico, no próprio ato de o tornar ativo, eficiente” (Bourdieu, 2005, p. 343), pois houve integração entre *habitus* histórico e mundo histórico, responsáveis pela satisfação artística (Bourdieu, 2005, p. 356).

Bourdieu comenta que a revolução na arte pode ocorrer de forma independente da política (Bourdieu, 2005, p. 394); dessa forma, a afirmação de Koellreutter, no que se refere à utilização de qualquer forma ou estilo, com fins ideológicos específicos, foi uma forma de ressaltar a importância do conteúdo, entretanto, não garante a transformação prática no campo político. Em carta a Santoro, escrita em junho de 1948, Koellreutter, defende que:

(...) pode-se escrever música formalista e burguesa em dó maior ou nos modos gregorianos da mesma maneira como na técnica dos doze sons. E por outro lado, pode-se estar dentro do “Manifesto de Praga” de uma como de outra maneira. Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra. O nosso problema é o conteúdo. Um novo conteúdo. Este criará uma nova forma como todos sabemos (ACS-MUS-UnB).

Para Bourdieu, a compreensão de uma obra está associada à compreensão da visão do mundo referente ao grupo social, a partir ou na intenção pela qual o artista teria concebido sua obra e que “comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente” (Bourdieu, 2005, p. 230). Portanto, a existência de uma obra de arte como objeto simbólico dotado de valor está atrelada ao conhecimento e reconhecimento social.

Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por expectadores dotados de disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas

também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (Bourdieu, 2005, p. 259).

Dessa forma, Bourdieu afirma que a academia legitima a arte e o artista (Bourdieu, 2005, p. 260). “O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista” (Bourdieu, 2005, p. 259). As formas de relação que se estabelecem nos campos sociais seguem regras, como em um jogo, sendo a *illusio* uma condição de funcionamento do jogo e também, parcialmente, o produto deste (Bourdieu, 2005, p. 258). Relacionado a isto, está o fato de que, em cada período da história, há uma combinação das proporções entre os capitais simbólico, econômico, cultural e social que estabelecem as esferas de poder e ditam as relações entre artistas, produtores e público no campo artístico. “Em razão do jogo de homologias entre campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das “escolhas” têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas” (Bourdieu, 2005, p. 234). Verifica-se, portanto, que Santoro trabalhou em um plano que unia posicionamento estético e político, num jogo que se estabelecia por meio de ideologias comunistas, cujas atuações interferiam na valoração de suas obras no campo artístico. Segundo Barbey d’Aurevilly, “Os artistas escrevem para seus pares ou pelo menos para aqueles que os compreendem” (Aurevilly apud Bourdieu, 2005, p. 317). Se esta consideração coincide com o pensamento do artista, a recepção de um outro público pode ser prejudicada.

Compreende-se que os esforços dos escritores para controlar a recepção de sua própria obra estão sempre parcialmente condenados ao fracasso; ainda que seja apenas porque o próprio efeito de sua obra pôde transformar as condições de sua recepção e porque não teriam tido de escrever muitas das coisas que escreveram e de escrevê-las como as escreveram – por exemplo, recorrendo a estratégias retóricas visando “torcer o bastão na outra direção” – se se lhes houvesse concedido de imediato o que se lhes concede retrospectivamente (Bourdieu, 2005, p. 263).

Apesar disso, discussões sobre caminhos estéticos contribuem para uma conscientização de formas de apreensão da obra. “O discurso sobre a obra não é simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (Bourdieu, 2005, p. 197). Portanto, as cartas trocadas entre Santoro e Koellreutter, principalmente aquelas referentes ao período subsequente ao congresso de Praga, por exemplo, ilustram um momento da produção da obra, pois as reflexões realizadas contribuía para as tomadas de posições estéticas. “O verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que tem de sua arte” (Bourdieu, 2005, p. 334). O sentido e o valor de uma obra estão associados ao mundo social e artista e do receptor.

A questão do sentido e do valor da obra de arte, como a questão da especificidade do julgamento estético, apenas pode encontrar sua solução em uma história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da disposição estética particular que ele pede em cada um de seus estados (Bourdieu, 2005, p. 324).

Uma lógica histórica requer documentos sobre uma visão histórica do mundo, esquemas de percepção e de apreciação, conforme expõe Bourdieu, ao tratar dos pintores italianos do *quattrocento*. O documento a seguir revela aspectos referentes a esses esquemas, revelando, portanto, uma perspectiva histórica, além de mostrar o posicionamento de um crítico musical, que tem o poder de influenciar nos processos de valoração do público. Com relação à recepção da obra de Santoro, Santoro escreveu em carta para Curt Lange, de 27 de (?) de 1946:

Usina de Aço: Aí vão algumas críticas para que veja como é a nossa crítica, que a não ser o tal de RICO, um novo crítico que ninguém sabe quem é, mas que corre o boato de ser Eleazar de Carvalho, todos os outros eminentes críticos como Murici, por exemplo, falaram bem e todo mundo parece que gostou, inclusive o Villa como já lhe falei em carta passada. Quer dizer que precisou que se tocasse uma das minhas piores obras, que nada considero, para que todo mundo então reconhecesse e que não reconheciam ao tempo em que esta mesma obra foi escrita... Não é fantástico?... Qual é verdadeiramente trágico este nosso meio... Veja se as

contradições de tal RICO... Outra novidade é que Siqueira vai repetir amanhã, para a juventude, a Usina (ACS-MUS-UnB).

Bourdieu aponta que “um crítico apenas pode ter ‘influência’ sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder, porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão de mundo social, em seus gestos e em todo o seu hábito” (Bourdieu, 2005, p. 191). O crítico representa um papel importante nas mediações entre público e obra.

Tudo isso significa que não se podem criar na ciência das obras duas partes, uma consagrada à produção, a outra à recepção. O princípio de reflexividade impõe-se aqui por si mesmo: a ciência da produção da obra de arte, isto é, da emergência progressiva de um campo relativamente autônomo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado e de uma produção que, sendo para si mesma seu fim, afirma o primado absoluto da forma sobre a função, é, por isso mesmo, ciência da emergência da disposição estética pura, capaz de privilegiar, nas obras assim produzidas (e, potencialmente, em qualquer coisa do mundo), a forma em relação à função (Bourdieu, 2005, p. 322)

A interação entre público e obra possibilita um transcendentalismo histórico: “é apenas com a condição de mobilizar todos os recursos das ciências sociais que se pode levar até o fim essa forma historicista do projeto transcendental que consiste em se reapropriar, pela anamnese histórica, das formas e das categorias históricas da experiência artística” (Bourdieu, 2005, p. 322). A história social permite redescobrir a verdade histórica de aspectos que aparentam uma essência universal (Bourdieu, 2005, p. 347). Documentos históricos são fontes valiosas para que se tenha acesso à recepção histórica. “Segundo *Verité et methode*, a compreensão adequada de um texto filosófico é uma ‘aplicação’ (poder-se-ia dizer igualmente uma *execução*, como para uma obra musical ou uma ordem), em suma, uma colocação em prática de um programa de ação inscrito na própria obra” (Bourdieu, 2005, p. 343).

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma

longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do “conhecedor”, e individual, isto é, de uma freqüentação prolongada da obra de arte (Bourdieu, 2005, p. 323).

O *habitus* possui um papel fundamental para compositores, intérpretes e público; “é o princípio da estruturação temporal, de todas as antecipações e pressuposições, através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir*” (Bourdieu, 2005, p. 364). A relação entre *habitus* e mundo fundamenta a experiência estética.

Em suma, se, como não cessam de proclamar os estetas, a experiência estética é questão de sentidos e de sentimento, e não de decifração e de raciocínio, é que a dialética entre o ato constituinte e o objeto constituído que se solicitam mutuamente se efetua na relação essencialmente obscura entre *habitus* e o mundo (Bourdieu, 2005, p. 355).

O jogo nas relações de poderes que se estabelecem no campo artístico aponta para uma integração entre *habitus* e os capitais – econômico, cultural, social, simbólico. “Ao recusar jogar o jogo, contestar a arte nas regras da arte, seus autores põem em questão não uma maneira de jogar, mas o próprio jogo e a crença que o funda, única transgressão inextinguível” (Bourdieu, 2005, p. 196). No Brasil, Santoro não “fez o jogo”, ao se desassociar de Koellreutter, além de seguir uma ideologia que não era compatível com o governo do país; participou do jogo da União Soviética, enquanto seguiu as resoluções oriundas dos países soviéticos. Seguindo uma direção oposta, Santoro enfrentou problemas relacionados à difusão de sua música, pois era considerado subversivo. Ao longo de sua trajetória, Santoro participou de atividades do partido comunista e, durante a ditadura militar, exilou-se na Alemanha, pois a situação política era desfavorável e ameaçadora. A ideologia de Santoro pode ter interferido nos poderes que comandam os meios de difusão musicais, portanto, a acessibilidade esteve restrita por um fator político, assim, o apelo às grandes massas, que Santoro almejava, não foi conseguido. O reconhecimento de sua obra ocorreu por parte dos músicos e de um círculo social culturalmente privilegiado.

Continuo sendo boicotado nos outros todos setores e nem sou convidado para reger programas de orquestra nem apresentam minhas obras nem consigo arranjar contrato em Rádio. Tenho uns convites de países Democráticos para reger concertos e fazer conferências sobre o nosso folclore, mas como você sabe tenho 3 filhos e dois estão na escola não tendo meios para deixá-los tornando-se muito complicado uma viagem. Mas em último caso terei que aceitar este recurso por não me manter aqui em meu país. (Carta escrita em 3 de março de 1954, momento de dificuldade financeira, apenas alguns trabalho para filmes – ACS-MUS-UnB).

Conforme foi mostrado no fragmento, Santoro sofreu boicotes e teve dificuldades de se firmar como compositor. A conquista de posições de destaque está associada ao jogo e, para poder participar, é necessário estabelecer relações sociais dentro de um círculo de indivíduos que compartilham de pensamentos semelhantes. No caso de Santoro, ser comunista representava a perda de muitas possibilidades de atuação no meio musical, pois a ideologia predominante caminhava em direção oposta. Dessa forma, Santoro esteve limitado no que se refere ao capital social, necessário para que se vinculasse aos campos de poderes que fazem com que determinados artistas se destaquem mais do que outros.

### **5.3 Cook e a significação musical**

Cook estabelece uma relação entre a significação musical e o sentido social, considerando relevantes os aspectos sociológicos e históricos. A pesquisa acerca de Santoro envolve estes aspectos, mostrando que a associação do sentido social de sua música está atrelada a elementos estéticos que se estabelecem no âmbito da significação musical. Os meios de comunicação modernos e a tecnologia de reprodução sonora inseriram um pluralismo musical. “Falar sobre música em geral é falar sobre o sentido da música – e basicamente, como a música opera como um agente de sentido” (Cook, 1998, p. ii). As palavras são usadas para dizer o que a música não pode dizer, para dar significado à ação social; Cook afirma que as estruturas sociais e institucionais condicionam o pensamento sobre

música (Cook, 1998, p. iii), pois “a maneira como pensamos sobre música também afeta a maneira como nós fazemos música, e o processo se torna circular” (Cook, 1998, p. 14). A continuidade do pensamento assegura a tradição.

Cook afirma que a tradição e a continuidade de se tocar um repertório depois da morte do compositor surgiu a partir de Beethoven, assegurando que essas músicas são de boa qualidade (Cook, 1998, p. 30). O sentido que as músicas adquirem são exteriores a elas, pois o sentido está atrelado à realidade fora dela (Cook, 1998, p. 75). Os significados musicais podem mudar ao longo da história. “A história da arte é a história das mudanças nas maneiras como as pessoas enxergam o mundo” (Cook, 1998, p. 83). Portanto, “da perspectiva da recepção, as necessidades musicais, desejos e aspirações formam o material da história” (Cook, 1998, p. 84).

Cusik aponta que: “música é primeiramente algo que nós fazemos, nós seres humanos, como uma maneira de explicar, replicar, reforçar nossa relação com o mundo, ou nossa noção de imaginação do que possivelmente possa existir nos relacionamentos” (Cook, 1998, p. 117). Esta idéia esteve presente em Santoro, ao mencionar a necessidade de se abordar um conteúdo positivo e de se utilizar a música como meio de propagação ideológica. Em *Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*, Santoro menciona:

Enfim, o lado positivo de sua análise [de Alan Bush] foi apontar a importância do impasse em que se encontra “toda arte burguesa”, impasse que não é nada mais que o reflexo da decadência em que se acha ainda esta classe dominante. (...) o problema não é um problema técnico e sim um problema de conteúdo. Portanto, grande é a importância desse “Apelo”, lançado pelos compositores progressistas reunidos em Praga, aos seus colegas do mundo inteiro, onde fazem autocrítica, e pedem um trabalho que venha de encontro aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdade cultural popular, arte para todos, arte com raízes no povo e nas tradições nacionais. (...) O conceito dos compositores soviéticos é o seguinte: tomar como ponto de partida uma época que constituiu um período áureo na manifestação artística de uma classe, para daí tirar conclusões com o aproveitamento da cultura popular, desenvolvendo-a com um sentido revolucionário e partindo por um novo caminho. (...) o artista sempre serve a classe dominante e é por esta razão que a arte nos países capitalistas é decadente (ACS-MUS-UnB).

Os questionamentos feitos por Santoro enfatizavam não apenas a maneira como se relacionava com o mundo, as pessoas e as idéias; conduziam também a uma forma de se constituir uma nova identidade nacional, fundamentada em aspectos ideológicos que estavam sendo colocados em prática na União Soviética. “Se nós usamos música como um meio de se adentrar em outras culturas, então, igualmente, nós podemos vê-la como meio de negociar identidade cultural” (Cook, 1998, p. 126). Desse modo, “música se torna uma maneira não apenas de ganhar algum entendimento sobre outra cultura, mas também de mudar nossas próprias posições, construindo e reconstruindo nossa própria identidade neste processo” (Cook, 1998, p. 127). A música exerce uma função poderosa no estabelecimento de identidades nacionais, como afirma Cook: “identidade nacional é sem dúvida o único tipo de identidade que a música ajuda a construir” (Cook, 1998, p. 5); “música tem um poder único como agente ideológico” (Cook, 1998, p. 129).

Os processos de transformações do material musical estão interligados aos modos de recepção do público. Cook mostra que, “na música, é difícil definir o que quer dizer “recepção”, porque há performers e ouvintes lidando com a obra (...) mas performes e ouvintes estão todos envolvidos no mesmo processo” (Cook, 1998, p. 83). O público representa um papel importante, para que formas e estilos se mantenham ou se modifiquem; para Schoenberg, muitas músicas causam estranheza, mas depois são aceitas. “A história da música, disseram eles [Schoenberg e outros contemporâneos], mostrou que o público sempre resistiu ao não familiar, mas com o tempo eles a apreendiam e a apreciavam” (Cook, 1998, p. 45). Eunice Catunda escreveu para Santoro sobre os problemas musicais contemporâneos, em abril de 1950, mostrando como o público se relaciona com música contemporânea:

O grande público não aprova nem desaprova a dodecafonía. Nem lhe interessa saber o que é isso. De que é que o grande público gosta? De música. O grande público não tem preconceitos estéticos. E quanto mais amplo é ele, menos se preocupa em saber se as músicas que ouve são escritas nesta ou naquela técnica. O que lhe interessa é o resultado humano da técnica. Não liga para técnicas e faz ele muito bem. Entre nós, não tendo o hábito de ouvir não gosta de grande

parte das obras de música erudita. Bach, Beethoven, Palestrina, nas suas obras camerísticas são até considerados cansativos, são “chatos” como dizem alguns mais puros, mais espontâneos... A questão é que a música, não só a clássica como a moderna e a contemporânea (isso fora das Democracias Populares, note bem) é divulgada de maneira unilateral e viciosa. É baseada sobre princípios comerciais. Utilizada por uma determinada classe social e, dentro desta por um grupo de organismos comerciais: empresários, cuja única preocupação é o sucesso de bilheteria, etc. É ainda utilizada por indivíduos que dela servem como de uma escada ou pedestal. O povo não é ouvido nem cheirado a respeito do que deseja ouvir; não é orientado, não tem direito nenhum à música. O público musical em particular, vai ouvir o que tem para ouvir, o que aparece. Quanto ao artista, em geral, se serve do público e não serve a este, como o deveria fazer todo aquele que crê na missão cultural do artista. Não se pode honestamente afirmar que o público repila a música dodecafônica. Este nem chega a ouvi-la. Não está muito cotada no mercado musical mundial. E daí? Isso prova que o público não aceite a música dodecafônica? Não. Prova apenas que muito pouco se tem procurado cultivar o público, elevar o nível cultural do público musical. E é só. Você conhece o esforço fantástico despendido pelo nosso “Grupo Música Viva” no sentido de cumprir nosso dever de divulgação musical. Não só no sentido de divulgação de música dodecafônica. Esta se encontra mesmo em evidente minoria em nossos programas. Não só porque (apesar de nos acusarem sistematicamente disso) não somos sectários, como também porque não existe nada de música dodecafônica em gravações (...). Procuramos divulgar tudo o que podemos: Villa, Guarnieri, Santoro, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Prokofiev, Schostakovich; sem preconceitos de tipo de música ou de categoria artística (ACS-MUS-UnB).

Catunda defendeu que a música dodecafônica poderia ser amplamente difundida e bem aceita pelo público. Como foi demonstrado, Santoro acreditava que o público melhor entenderia uma música que estivesse relacionada às suas raízes. Os processos de elaboração musical são definidos por Cook, que assinala que “a concepção de música é um processo puramente ideal, uma realização da imaginação” (Cook, 1998, p. 64). Para melhor descrever a música, a metáfora é um recurso facilitador neste processo. “Toda descrição de música envolve metáfora (...) [não há como] falar de música sem fazer metáfora” (Cook, 1998, p. 60). Com relação à recepção isto também pode ser aplicado; Parisot escreveu para Santoro em outubro de 1963, dizendo: “O nome de Claudio Santoro está mais popular do que Coca Cola” (Documento pertencente ao Centro de Estudos Musicológicos – Acervo Claudio Santoro, Departamento de Música da Universidade de Brasília).

Se Santoro estava sendo bem recebido, isto significa que o sentido estava sendo compreendido, ainda que os sentidos variem e sejam proporcionalmente numerosos à quantidade de indivíduos em uma platéia, pois a multiplicidade interpretativa, não se refere apenas ao *performer*, é também uma atividade do público. Em *Theorizing Musical Meaning*,

Cook expõe um pensamento de Miles: para entender o sentido, é necessário conhecer o código (Cook, 2001, p. 171). Considerando-se também que o código é aprendido socialmente, Peter Martin critica o “puramente musical” e afirma que estrutura e sentido são socialmente construídos (Cook, 2001, p. 173).

Cook mostra um conceito designado por Kivy: contorno da teoria da expressão musical (Cook, 2001, p. 176). Kivy designou como se apreende o sentido; primeiramente, aponta a existência de um mistério inerente na relação entre música e sentido, pois não há como delinear a “forma lógica” dos sentimentos humanos, a não ser em expressões comportamentais como música ou dança; enfatizou que o sentido está implicitamente embutido na experiência do sujeito.

Semelhantemente a Blacking, Shepherd e Wick tratam da “construção de sentido através de sons musicais que podem ser entendidos como sendo socialmente negociado, mas não arbitrário” (Cook, 2001, p. 178), delineando que “a interpretação do material cultural pode prover um modelo útil para o sentido musical” (Cook, 2001, p. 178), complementando largamente este campo. Portanto, “a pluralidade de sentidos musicais não é um dado fenomenológico; deve ser deduzido por meio de um estudo de sua recepção” (Cook, 2001, p. 179). Dessa forma, uma análise e interpretação de documentos históricos revelam aspectos relacionados à recepção, apesar de não se poder homogeneizar e uniformizar a experiência estética, pois, além de múltipla, há a intraduzibilidade da experiência sensorial. Para ilustrar a recepção de Santoro, há comentários em diversas cartas sobre o assunto.

A primeira e grande novidade é a execução de minha “Música 1946” para Orquestra de cordas que o maestro Oliviero de Fabrittis, maestro italiano que foi contratado pela Sinfônica Brasileira para iniciar a temporada oficial deste ano, abrindo a temporada com obra nacional, aquela já mencionada. Foi de fato um grande passo para a minha carreira e o maestro ficou muito satisfeito com a obra criticando apenas a ausência do “le cuorez”, quer dizer [que] acha que preciso dar mais expansão ao coração... Quanto à parte técnica elogiou bastante e mesmo teve ocasião de externar para os jornalistas e compositores a meu respeito e a respeito de minha obra. Quanto à crítica poderá verificar pelos que lhe envio por ter duplicata que eles estão atônitos que não entendem nada, mas agora devido a aprovação que tenho no estrangeiro ficam com medo de falar. Enfim, nada interessante. Assim como eles não sabiam dizer por que

a música não prestava há uns três anos atrás, agora também não sabiam dizer por que presta... (...) O público foi bem generoso e aplaudiu mais do que esperava, sendo, portanto um sucesso relativo na minha opinião. O maestro ficou admirado da relativa aceitação do público, mas a minha opinião é que foi mais simpatia do que outra coisa. A Orquestra esteve como podia estar; a execução foi relativamente mal (Carta de Santoro para Curt Lange, 3 de abril de 1947 – ACS-MUS-UnB).

O Jorge chegou e trouxe grandes novidades, incríveis mesmo, imaginem só, será gravada em discos a minha obra, na Polônia e na União Soviética, e parece que também na Tchecoslováquia. Neste último país serei convidado a reger um concerto nos grandes “Festivais da Primavera” e irei também nesta ocasião receber o prêmio [medalha de ouro do Conselho Mundial de Compositores] e dar um pulo até lá... O Jorge trouxe a crítica verbal feita pelos maiores da URSS e da Tcheca, todos acharam a música muito boa, de excelente qualidade e alto nível artístico... mas acham que a obra só retrata um dos aspectos da Paz aqui no nosso território, que devo escrever uma segunda parte onde mostre a luta do nosso povo pela paz, os anseios de um futuro feliz (Carta de Santoro para Sr e Sra Bernardo Rochwergger, 21 de fevereiro de 1953 – ACS-MUS-UnB).

Estou em Sofia, onde realizei um Festival da música brasileira pela primeira vez na história deste país. Foi um grande sucesso de crítica e de público. Minha Sinfonia no. 5 foi muito aplaudida e tive que gravá-la na rádio (Carta de Santoro para D. Margarida, 11 de outubro de 1957 – ACS-MUS-UnB).

Os fragmentos acima ilustram a boa aceitação da obra de Santoro por parte do público.

Dessa forma, verifica-se que a ocorrência da receptividade estabelece mecanismos de significação musical, que se associa ao ato social. Neste sentido, é possível visualizar que a estética da recepção tangencia conceitos da significação musical. Esta intersecção, feita a partir de uma triangulação conceitual oferece um arcabouço de conhecimentos, que contribuem para uma compreensão das redes de imbricações presentes nas relações entre público e obra. Juntamente com isto, associam-se as questões referentes à valoração artística, que é fruto de um jogo, que permeia vários campos de atuação social e ao qual se associa a noção de *habitus*. Nessa perspectiva, compreende-se a influência que os campos de poder têm de fazer com que um artista alcance uma posição de destaque. Todo este conjunto de relações permite uma compreensão acerca da produção e dos fatores estilísticos e ideológicos que moldaram obra de Cláudio Santoro, assim como os mecanismos presentes na recepção, que articulam significação musical e sentido social por parte do público.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre os processos de elaboração e criação musical e sua relação com o público, por meio de cartas e outros documentos pertencentes ao Centro de Estudos Musicológicos – Acervo Claudio Santoro – Departamento de Música – Universidade de Brasília – permitiu um aprofundamento acerca do percurso estético realizado por Santoro, assim como os reflexos disso na mediação entre os pólos produtor-receptor. Ao se tratar o objeto de estudo como multifocal, houve a possibilidade de se unir autores como Blacking, Iser, Jauss, Cook, Bourdieu, para que se pudessem compreender fenômenos relativos à criação, interpretação e recepção. Costa Lima discute os processos hermenêuticos na história; no trabalho sobre Santoro, o viés histórico serviu como meio para a contextualização da relação entre compositor, ideologia, estilo, mediação entre obra, intérpretes e público.

Surge, porém, uma dificuldade fundamental para a hermenêutica histórica, pois, por um lado, devemos conhecer o motivo da produção ou da recepção textual, para podermos estruturar textos ou registros de sua recepção, enquanto, por outro lado, justamente essa estruturação deve-nos oferecer informações sobre esquemas de ação e, por conseguinte, sobre os motivos da produção ou da recepção do texto e dos esquemas de experiência dependentes destes (Weinrich, 2002, p. 182).

Os documentos referidos elucidaram o contexto de produção e a sua relação com a recepção. A discussão teórica da recepção estética revelou que a recepção é uma atividade criadora. “A constituição do sentido pelo leitor é, para Iser, fundamentalmente, uma atividade criadora, que consiste no preenchimento dos vazios e das indeterminações produzidas pelo texto, das quais se apodera a capacidade imaginativa do leitor” (Stierle, apud Costa Lima, 2002, p. 148). Santoro dialogava com compositores e artistas sobre a relação da sua obra com o público; uma de suas intérpretes fez observações, sugerindo a criação de uma obra de impacto no meio musical norte-americano.

Quanto ao Concerto que eu sugeri para você escrever, de fato, como você diz, se a obra for de acordo com o que você está compondo atualmente, vai restringir não só o público, como a possibilidade de execução. Eu, por mim, até que gostaria de tocar uma obra de vanguarda, mas nesse caso particular, em que é preciso atingir o público norte-americano, sem suscitar controvérsias, o melhor seria uma obra menos revolucionária. O que eu gostaria é algo que, apesar de ser em linguagem de vanguarda, ainda não tivesse atingido a fase de fusão com a música eletrônica; em síntese: música tocada no piano. E por várias razões eu queria tocar um concerto seu; que representasse o seu pensamento atual, mas sem as experiências mais ousadas (aos olhos do público em geral), e que pudesse fazer nos E.U. o sucesso que fazem as obras de Ginastera, por exemplo. Estou certa de que seria um sucesso. Porque você tem uma noção de orquestra, extraordinária, porque você é brasileiro – e desde Villa-Lobos, eles pararam de saber o que é que nós fazemos, e porque nos E.U., eles gostam de tudo o que significa arte de vanguarda (Carta de Anna Stella para Santoro, escrita em junho de 1968 – ACS-MUS-UnB).

O apelo ao público está associado ao prazer estético e aos mecanismos de identificação. A oscilação entre prazer sensorial e reflexão foi descrita por Goethe: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (Zimmermann, in Costa Lima, 2002, p. 103). A recriação, enquanto atividade do público, está vinculada à estranheza, ao distanciamento; Bourdieu se apropriou de Sallenave, para ilustrar o ato da leitura: “Ler é em primeiro lugar afastar-se de si mesmo e de seu mundo” (Sallenave apud Bourdieu, 2005, p. 11).

Nota-se que, em diversos momentos de sua carreira, Santoro demonstrava preocupação com o público, advinda de sua posição ideológica. Entretanto, a ampla difusão, atingindo as grandes massas, não se concretizou. Isto pode estar associado a várias razões, como a falta de incentivos e de oportunidades de trabalho com música, conforme mencionou Santoro em uma entrevista ao *Die Welt*, no Suplemento Especial sobre o Brasil, realizada em março de 1977.

Naturalmente que como compositor a situação até aquela data não era ideal, visto que a nossa produção não era consumida pelos meios de divulgação existentes – 2 Orquestras Sinfônicas no Rio, uma de ópera, uma em São Paulo, Porto Alegre, Recife e só. A Rádio é comercial e só divulga música popular e a única Rádio com programas permanentes de música erudita é a Rádio do Ministério da Educação do Rio e a Educadora em Brasília (esta só divulga gravações) e a Rádio Jornal do Brasil (poucos programas, também só gravações) – A única Rádio que produz programas possuindo 1 orquestra, 1 coro etc é a Ministério da Educação. Para um país de mais de 100 milhões de habitantes é realmente muito pouco. O mercado de trabalho até então era pequeno e a quantidade de concertos não acompanhou o

desenvolvimento e o crescimento da população. Os últimos 30 anos (39 a 69) o público no Rio não aumentou, apesar da população ter crescido mais ou menos 4 vezes – portanto os problemas de base, educação e economia não proporcionaram as grandes massas o acesso a cultura. (ACS-MUS-UnB).

Apesar das dificuldades de trabalho com a música, Santoro mencionou, na mesma entrevista, que sua obra adquiria reconhecimento e que, em decorrência disso, era convidado para realizar vários trabalhos.

Mesmo na minha ausência [Santoro se radicara na Alemanha] minhas obras têm sido tocadas freqüentemente e quase que semanalmente no Brasil. Este ano estou convidado como membro do júri do Concurso Internacional de Canto (...). Estou além disso convidado a reger em São Paulo e participar como professor de um curso de Jovens em Campos do Jordão em São Paulo (Entrevista ao Suplemento Especial sobre o Brasil, do jornal “Die Welt”, realizada em março de 1977 – ACS-MUS-UnB).

Observando-se os aspectos sociais envolvidos nas relações de poder – este assunto foi investigado por Bourdieu, em estudos sobre os capitais econômico, social, cultural e simbólico – e ressaltando-se o posicionamento ideológico de Santoro, que confrontava os poderes vingentes, faz sentido pensar que isto poderia ter sido um empecilho para a difusão de sua obra, visto que os meios de comunicação estão subordinados a um sistema político extramidiático. Aparentemente, a conjunção entre erudito e popular, e dessa forma, o estabelecimento de elementos de identificação, seria uma fórmula eficaz de apelo ao público, conforme foi explicitado nas associações feitas entre Blacking, Cook, entre outros e a obra de Santoro, entretanto, para uma ampla difusão, é necessário o uso de meios de comunicação de massa, caso contrário, restringe-se o acesso a um público, de maneira geral, oriundo do meio musical, acadêmico ou de camadas elitizadas.

A questão da ampla difusão em música está associada à concepção da arte como não autônoma; Santoro compartilhava deste pensamento, ao explicitar que a música teria um papel importante na “difusão de idéias e sentimentos”. Convergingo com esta idéia, Treitler refutou o tratamento da arte como autônoma – negou, desse modo, o panorama proposto por Adorno -

pois este tipo de premissa não permite a contextualização de uma obra, impedindo-a de ser estudada a partir da historicidade e das relações estabelecidas dentro de uma cultura. Treitler afirma que a importância da pesquisa musical está no significado que os objetos geram – e isso se relaciona diretamente à experiência estética. Na pesquisa sobre Santoro, o acesso à experiência estética ocorreu por meio de análise da correspondência pessoal de Santoro. Dessa forma, foi possível estabelecer uma maneira de se contextualizar o fenômeno Santoro em face dos acontecimentos políticos e artísticos ocorridos em seu tempo. A historicidade possibilita o acesso a padrões e práticas sociais e culturais, além de ideologias que constituem os contextos históricos de suas criações. O papel da pesquisa historiográfica da música é re-historicizar a música, encontrar a sua significação, para que música e história incrementem a tradição da performance.

Há uma tendência no senso comum de se enquadrar os estudos das músicas de tradição erudita ocidental no campo da musicologia, relegando à etnomusicologia os estudos das músicas das “outras” culturas. Mas as fronteiras entre uma e outra não parecem ser marcadamente delimitadas; entretanto, a proposta desse trabalho não é verificar como é possível estabelecer associações entre as duas vertentes – esse assunto seria objeto para uma outra pesquisa. As abordagens culturais e antropológicas podem-se mesclar às históricas e sociológicas, de forma a contribuir e a enriquecer o desenvolvimento do trabalho. Esta pesquisa apresenta um objeto tipicamente musicológico, mas que se utiliza de conceitos gerados por ferramentas analíticas da etnomusicologia de Blacking. Dessa forma, apropria-se de uma teoria, sugerindo uma aproximação com o objeto de estudo sob uma perspectiva multidisciplinar, que se enquadra na proposta da multifocalidade e da triangulação.

Pode-se observar de que forma a significação musical está associada aos modos de interação entre público e obra e também como uma postura ideológica é relevante para a constituição artística de um compositor. Defensor das idéias comunistas, Santoro certamente

almejava a fusão de horizontes de expectativa, como meio de interagir com o público e de realizar uma obra prática dentro da sociedade, pois “(...) o marxismo é humanismo, mas não de enganadora aparência, e sim o humanismo da edificação prática da sociedade, o socialismo” (Gunnarson, 1995, p. 9).

## 7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1958.

ADRIANO, Carlos e VOROBOW, Bernardo. **A revolução de Koellreutter – Lições de vanguarda**. Entrevista para a Folha de São Paulo, São Paulo, 7 nov., 1999, Folha Mais.

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

\_\_\_\_\_. 'Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk'. **Popular Music, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities**, Vol. 1, p. 9-14, 1981.

\_\_\_\_\_. '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.

\_\_\_\_\_. 'The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text'. In **Yearbook for Traditional Music**, vol 14, p. 15-23, 1982.

\_\_\_\_\_. 'The Value of Music in Human Experience'. **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 1, p. 33-71, 1969.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

CARL, Robert. 'Music as Cultural Practice, 1800-1900; Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception'. In: **2<sup>nd</sup> Ser.**, Vol. 48, no. 3, p. 892-895, mar., 1992.

CARMO, Hermano e FERREIRA Manuela. **Metodologia da Investigação – Guia para auto-aprendizagem**. Lisboa: Editora Universidade Aberta, 1998.

CASTRO, Beatriz Magalhães. **Claudio Santoro**. Artigo não publicado, 2007.

**Catálogo da exposição Paris-Moscú**. Paris: Imprimerie Moderne du Lion, 1979.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

COOK, Nicholas. **A Very Short Introduction**. New York: Editora Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. 'Musical Form and the Listener'. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, p. 23-29, 1987.

\_\_\_\_\_. 'Musical Meaning and Expression'. In: **Music & Letters**, vol. 77, no. 1, p. 109-113, fev., 1996.

\_\_\_\_\_. 'Theorizing Musical Meaning'. In: **Music Theory Spectrum**, vol. 23, no. 2, p. 170-195, autumn, 2001.

**Documentos do Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro** – Departamento de Música – Universidade de Brasília.

DROZDOV, A. 'Emotion and the Sense of Form in Musical Reception'. **The Musical Quarterly**, vol. 10, no. 3, p. 346-360, jul., 1924.

ELIAS, Nobert. **Mozart – Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1981.

FLICK, Uwe. **Métodos Qualitativos na Investigação Científica**. Lisboa: Editora Monitor, 2005.

FREIRE, João Miguel Bellard. **Pianistas e Claudio Santoro: um estudo etnomusicológico**. Rio de Janeiro: 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FROMM, Erich. **O conceito marxista do homem**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1964.

GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores Brasileiros – obras para piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumar., 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. ‘Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação’. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

GUNNARSON, Gunnar. **Estética Marxista**. Brasília. Edições Alva, 1995.

ISER, Wolfgang. **The act of reading – a theory of aesthetic response**. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.

ISER, Wolfgang. ‘O jogo do texto’. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

JAUSS, Hans R. ‘A estética da recepção: colocações gerais’. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

JAUSS, Hans R. ‘O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*’. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção,

coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora e Atravez Associação Artístico-Cultural, 2001.

KRUMMACHER, Friedhelm. 'Reception and Analysis: On the Brahms Quartets', op. 51, nos 1 and 2. **19th Century Music**, vol. 18, no. 1, Brahms-Liszt-Wagner, p. 24-25, Summer, 1994.

KUBOTA, Marly. **A Sonata na Música Pianística de Claudio Santoro**. Porto Alegre: 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LESSEM, Alam. 'Bridging the Gap: Contexts for the Reception of Haydn and Bach'. In: **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 19, no. 2, p. 137-148, dez., 1988.

LIMA, Luiz Costa. 'Prefácio à 2ª. Edição' e 'Prefácio à 1ª. Edição: O Leitor demanda (d)a Leitura'. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

LIVERO, Iracele. Entrevista: 'Reflexões, experiências e opiniões do compositor Claudio Santoro'. In **Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, no. 11. Campinas, 2005.

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MASSA, Clóvis Dias. **Estética Teatral e Teoria da Recepção**. Porto Alegre: 2006. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MICHELL, Joyce. 'Aesthetic Judgment in Music'. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 19, no. 1, p. 73-82, Autumn, 1960.

MILES, Stephen. 'Critical Musicology and the Problem of Mediation'. In: **Notes, 2nd Ser.**, vol. 53, no. 3, p. 722-750, Mar., 1997.

MONELLE, Raymond. 'Music, Culture and Imagination'. In: **Music Analyses**, vol. 10, no. 1/2, p. 223-227, Mar.-Jul., 1991.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Caminhos das Civilizações – História Integrada Geral e Brasil**. São Paulo: Editora Atual, 1998.

NASCIMENTO, Maria Cristina do. **A Sonata no. 3 para piano de Claudio Santoro sob a concepção de um Novo Nacionalismo**. Rio de Janeiro: 1998. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOGUEIRA, Sérgio. **Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica**. Rio de Janeiro: 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro – UniRio.

POTTHOFF, Ayres. **A Música de Câmara, com flauta, composta por Claudio Santoro entre 1940 e 1946. Uma abordagem fenomenológica**. Rio de Janeiro: 1997. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

Programa de Pós-Graduação em História Comparada - IFCS - UFRJ. Disponível em <<http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/apresentacao/index-proposta.php>>. Acesso em 06 de dezembro de 2006.

QUINN, Peter. 'Composition, Performance, Reception'. **Tempo, New Ser.**, no. 210, p. 31-32, Out., 1999.

SCHROEDER, David P. 'Audience Reception and Haydn's London Symphonies'. In: **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 16, no. 1, p. 57-72, Jun., 1985.

SHNEIDER, Polyane. **Paulistana no. 7 para piano de Claudio Santoro: Uma investigação dos elementos característicos da escrita pianística**. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SHUTZ, Alfred. 'Making Music Together – A Study in Social Relationship'. In: Dolgin, J. L., Kemnitzer, D. S. & Schneider, D. M., **Symbolic Anthropology – A Reader in the Study of Symbols and Meanings**. Columbia University Press, New York, 1977.

SILVA, Michele Lauria. **As Sonatas para violino e piano de Claudio Santoro: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos**. Belo Horizonte, 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Fundamentos do Materialismo Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

STIERLE, Karlheinz. 'Que significa a recepção dos textos ficcionais'. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1ª. Edição) e 2002 (2ª. Edição).

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos – Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar/Funarte, 1997.

TREITLER, L. 'History and Archetypes'. **Perspectives of New Music**, vol. 35, no. 1, p. 115-127, Winter, 1997.

\_\_\_\_\_. 'History and Music', in **New Literary History** 21. 1990.

\_\_\_\_\_. 'The Historiography of Music: Issues of Past and Present', in COOK and EVERIST, 2001.

\_\_\_\_\_. History and the Ontology of the Musical Work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 51, no. 3, Philosophy and the Histories of Arts, p. 483-497, Summer, 1993.

\_\_\_\_\_. Postmodern Signs in Musical Studies. **The Journal of Musicology**, vol 13, no. 1, p. 3-17, Winter, 1995.

\_\_\_\_\_. The Present as History. **Perspectives of New Music**, vol. 7, no. 2, p. 1-58, Spring, 1969.

\_\_\_\_\_. 'The Politics of Reception: Tailoring the Present as fulfillment of a Desired Past'. **Journal of the Royal Musical Association**, vol. 116, no. 2, p. 280-298, 1991.

\_\_\_\_\_. What Kind of Story is History? **19<sup>th</sup> Century Music**, vol. 7, no. 3, Essay for Joseph Kerman, p. 363-373, Apr., 1984.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As Idéias Estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

VETROMILLA, Clayton. 'A suíte para violão de César Guerra-Peixe e as vanguardas de 40 e 50'. **Cadernos de Colóquio**, Rio de Janeiro, vol. 1, no. 3, 2000. Disponível em: <http://www.uniriotec.br/jornal/viewissue.php?id=1>. Acesso em: 23 de abril de 2007.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WEINRICH, Harald. 'Estruturas narrativas na escrita da história'. **A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979 (1<sup>a</sup>. Edição) e 2002 (2<sup>a</sup>. Edição).

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

## **8 LISTA DE DOCUMENTOS ORIGINAIS DO CENTRO DE ESTUDOS MUSICOLÓGICOS – ACERVO CLAUDIO SANTORO – DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 21 de dezembro de 1945.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 24 de dezembro de 1945.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 5 de janeiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 6 de janeiro de 1946.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 6 de janeiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 12 de janeiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 20 de janeiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 1 de fevereiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 13 de fevereiro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 17 de dezembro de 1946.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita no Rio de Janeiro, em 24 de dezembro de 1946.

Carta de Santoro para Curt Lange: escrita no Rio de Janeiro, em 27 (?) de 1946.

Palavras pronunciadas por H. J. Koellreutter, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição: 18 e 20 de dezembro de 1946.

Carta de Santoro para Ernesto Xancó: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 27 de janeiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 7 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 8 de fevereiro de 1947.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 14 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 16 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, no Carnaval de 1947.

Carta de Santoro para Curt Lange: escrita no Rio de Janeiro, em 3 de abril de 1947.

Carta de Santoro para Ernesto Xancó: escrita no Rio de Janeiro, em 5 de abril de 1947.

Carta de Santoro para Jorge: escrita no Rio de Janeiro, em 5 de julho de 1947.

Carta de Santoro para Curt Lange: escrita no Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 26 de novembro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita em Terezópolis, em 25 de fevereiro de 1948.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em Paris, em 25 de junho de 1948.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em Paris, em 26 de junho de 1948.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 10 de julho de 1948.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 12 de julho de 1948.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita no Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 1948.

Carta de Santoro para Serge Nigg: escrita no Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 1948.

Carta de Santoro para Serge Nigg: escrita no Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 1948.

Carta de Santoro para Serge Nigg: escrita no Rio de Janeiro, em 19 de dezembro de 1948.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita no Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1948.

Artigo de Denis Bartha: *L'influence de la musique populaire sur la musique*, 1948.

Artigo de Zofia Lissa: *Les fonctions sociales de la musique artistique et populaire*, 1948.

Artigo de Santoro: *Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga*, escrito em Paris, em junho de 1948.

Artigo de Santoro: *Conversando com alguns mestres soviéticos*, 1948.

Carta de Serge Nigg para Santoro: escrita em Paris, em 13 de janeiro de 1949.

Carta de Santoro para Saguer: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 15 de fevereiro de 1949.

Carta de Santoro para Serge Nigg: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 8 de março de 1949.

Carta de Vasco Mariz para Santoro: escrita em Porto – Portugal, em 14 de março de 1949.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 24 de março de 1949.

Carta de Santoro para Martinet: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 30 de maio de 1949.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 30 de maio de 1949.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 22 de julho de 1949.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 10 de setembro de 1949.

Carta de Santoro para Ernesto Xancó: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 7 de outubro de 1949.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1949.

Jornal *La Musique Tchecoslovaque*, publicado em 1949.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 1 de março de 1950.

Artigo de Santoro: *Em torno da carta de Camargo Guarnieri*, 1950.

Carta de Eunice Catunda para Santoro: “Problemas musicais contemporâneos”, escrita em São Paulo, em abril de 1950.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 10 de março de 1952.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita no Rio de Janeiro, em 22 de março de 1952.

Carta de Guerra-Peixe para Santoro: escrita em Recife, em 28 de julho de 1952.

Carta de Santoro para Bernardo Rochwergger: escrita no Rio de Janeiro, em 21 de fevereiro de 1953.

Carta de Santoro para Ernesto Xancó: escrita em São Paulo, em 19 de novembro de 1953.

Carta de Santoro para Saguer: escrita em São Paulo, em 3 de março de 1954.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em São Paulo, em 16 de março de 1954.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 10 de janeiro de 1956.

Carta de Santoro para D. Margarida: escrita em Sofia, em 10 de outubro de 1957.

Carta de Santoro para Louis Saguer: escrita em Sofia, em 11 de outubro de 1957.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em Brasília, em 13 de agosto de 1962.

Carta de Bruno Kieffer para Santoro: escrita em Porto Alegre, em 6 de outubro de 1962.

Carta de Aldo Parisot para Santoro: escrita em Connecticut – Estados Unidos, em 10 de outubro de 1963.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em Brasília, em 26 de julho de 1964.

Artigo de Santoro: *Meios de Preservação e difusão da música tradicional da América Latina*, publicado em junho de 1967, em Berlim, em *Creating a Wider Interest in Traditional Music*.

Carta de Anna Stella para Santoro: escrita em Paris, em 10 de junho de 1968.

Carta de Emanuel Massarani para Santoro: escrita em Genebra, em 29 de novembro de 1968.

Carta de Francisco Mignone para Santoro, 1968.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita em Heidelberg-Mannheim, em 29 de maio de 1972.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita na Alemanha, em 29 de março de 1976.

Entrevista escrita com Santoro, para a revista *Pasquim*, realizada em outubro de 1976, por Wambier, Marco Antônio e Poerner.

Entrevista escrita para o Suplemento Especial sobre o Brasil, do jornal Die Welt, realizada em março de 1977.