

Cláudio Santoro numa perspectiva etnomusicológica: uma visão dos seus estilos a partir de pressupostos de Blacking

Mariana Costa Gomes
Universidade de Brasília
e-mail: cgmariana@yahoo.com

Beatriz Magalhães Castro
Universidade de Brasília
e-mail: beatriz@unb.br

Luiz Ferreira Makl
Universidade de Brasília
e-mail: ferurug@unb.br

Sumário:

Este trabalho propõe expor numa perspectiva etnomusicológica, como as decisões estéticas de Santoro estiveram associadas à sua postura ideológica e, considerando-se ainda a sua preocupação no que se refere à difusão de sua obra, como este enquadramento se relaciona com os modos de recepção do público da sua obra.

Palavras-Chave: Cláudio Santoro, estilos, etnomusicologia, Blacking, Congresso de Praga.

Uma abordagem etnomusicológica de Claudio Santoro sustenta-se em perspectivas teóricas que permitem desenvolver um enquadramento histórico-social do compositor, e dos diversos estilos adotados nas diferentes fases de sua produção. Esta questão aponta para um problema na percepção da dita passagem entre estes estilos e os elementos - internos e / ou externos - que a motivaram. Pretende-se discutir esta perspectiva no âmbito de conceitos desenvolvidos por John Blacking na relação que se estabelece entre a música e o tecido cultural e social que a permeia.

Na década de 1940, apesar da influência de Koellreutter, responsável ainda pela inserção de Santoro no grupo “Música Viva”, Santoro não foi considerado um dodecafonista ortodoxo (Nogueira, 1999:5). A influência de Koellreutter na formação ideológica e política de Santoro refere-se ao contato com as bases do marxismo e a visão de que o universalismo da técnica dodecafônica poderia ser uma forma de se alcançar um maior público; além disso, a técnica em si refletiria um dos anseios sociais da visão comunista: a ausência de hierarquias. Algumas obras desse período são: *1a. Sinfonia, Sonata para violino solo, 1a. Sonata para violino e piano, Peças para piano solo, 1o. quarteto*, entre outras. “A partir de 1946, a música de Santoro passa a sofrer uma transformação radical, já que a partir desta época fica cada vez mais evidente sua preocupação em tornar sua arte mais acessível a um público não iniciado” (Nogueira, 1999:7). Em carta a Ernesto Xancó, escrita em 1947, Santoro descreve este “período de transição”:

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 coisa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos por 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 criadora e instintiva e não a renego. Deixo caminhar todo este movimento interior e estou de fato curioso e ao mesmo tempo nervoso e receoso 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 entre numa fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem surgida no após guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente ao mesmo tempo que humanizada (Santoro, in Nogueira, 1999:7).

Esta crise de identidade composicional foi agravada após uma estada de dois anos em Paris - como aluno de Nadia Boulanger, quando foi também designado, em 1948, para representar o Partido Comunista no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga. Quando retornou ao Brasil, Santoro passou a viver em uma fazenda no interior de São Paulo. Estava num momento de conflito, pois compunha dentro da técnica dodecafônica numa época em que as resoluções do Congresso de Praga eram determinantes para os compositores comunistas¹. Dedicou-se, então, ao estudo da música folclórica brasileira, que resultou numa *Batucada para piano solo* e *Na Serra da Mantiqueira*, para violino e piano. O período nacionalista seguiu a partir de 1950, com obras como *Canto de Amor e Paz*, *Sonata no. 3 para violoncelo e piano* e a *Sonata no. 4 para violino e piano*, *Paulistanas para piano solo*, *Ponteio para orquestra de cordas*, *5a. Sonata para violino e piano*, entre outras.

Dentro desta perspectiva de identidade composicional – dodecafonismo versus uso da música folclórica e popular – é possível estabelecer uma relação com alguns conceitos desenvolvidos por Blacking. Em *The Music of Politics*, o autor aponta a relação entre a *performance* e as aspirações políticas, já que “música é um subsistema cultural que só emerge na *performance* musical” (Blacking, 1995:200). Portanto, é no momento da *performance* musical que passa a existir uma “consciência coletiva” na qual se percebe um contexto de interações sociais cujas noções acerca de religião, economia, sociedade e vida política se fazem presentes.

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. No entanto, Blacking aponta que as práticas não verbais da *performance* da arte muitas vezes expressam idéias e mudanças de direção fundamentais que serão posteriormente articuladas em palavras e traduzidas para outros campos de ação.

Algumas obras de Santoro são representativas da visão de Blacking no que diz respeito à forma como o compositor pensava a sua música, antecipando idéias que poderiam ser parte de anseios futuros da sociedade. Inicialmente, acreditou que a linguagem dodecafônica poderia ser utilizada como forma de expressar suas ideologias comunistas: a ausência de pólos harmônicos sugeriria analogias entre distribuições equilibradas de elementos musicais no dodecafonismo e as relações sociais igualitárias. Aos poucos Santoro foi-se desligando dessa corrente composicional ao buscar uma linguagem que pudesse atingir as massas populares. Ao adotar as resoluções do

¹ O Comitê Central do Partido Comunista resolve: 1) Condenar a tendência formalista na música soviética como anti-popular e que conduz na realidade à sua deformação. 2) Propor à Direção de Propaganda do Comitê Central e ao Comitê das Artes a modificação da situação em que se acha a música soviética, a liquidação dos efeitos assinalados na presente resolução do C.C e assegurar o desenvolvimento da música soviética dentro da tendência realista. 3) Convidar os compositores soviéticos a adquirir plena consciência das elevadas exigências que o público soviético faz sobre a criação musical e, depois de haver afastado de seu caminho tudo que debilita nossa música e estorva o seu desenvolvimento, assegurar um ascenso tal que impulse rapidamente nossa música e a cultura musical soviética e conduza à criação em todos os domínios da produção musical de obras cheias de valor, de alta qualidade, dignas do povo soviético. 4) Aprovar as medidas organizativas dos órgãos partidários correspondentes, destinados à melhoria do problema musical. In: Nogueira, op. cit.

realismo-socialista promulgadas no Congresso de Praga, passou a pesquisar o material popular e folclórico do Brasil. É possível que Santoro tivesse o desejo de que o público apreciasse não apenas a maneira como tratava o material composicional, mas buscasse incitar, por meio da arte, uma ideologia como forma de antecipação de transformações sociais na relação do público com a 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, 1999:25).

Em *The Music of Politics*, Blacking mostra que “o ser humano torna-se (completamente) humano através da associação com companheiros seres humanos” (Blacking, 1995:218). Santoro considerava-se um humanista buscando uma forma de unir as nações em torno de pensamentos universais, como por exemplo, na temática da paz. O *Canto de Amor e Paz* (1953) ilustra essa visão. Em correspondência a Vasco Mariz (1948) percebe-se o sentido humanista do fazer artístico que o preocupava: “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 in Nogueira, 1999:38).

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 no qual o fazer musical pode ter conseqüências para os outros tipos de ação social. Blacking observa que o fazer musical pode ser uma ferramenta indispensável para equilibrar e transformar a consciência como primeiro passo para a transformação das estruturas sociais. Para Blacking, as pessoas fazem conexões entre experiências musicais e não musicais, por existir analogias na forma como as regras culturais são estruturadas com aquelas que ocorrem no pensamento musical. Além disso, o cérebro é capaz de relacionar diferentes transformações de uma mesma figura, independentemente da experiência cultural, apesar de que algumas partes do desenvolvimento cognitivo necessitam de uma prática cultural para a sua completa realização.

É possível que Santoro tenha assumido esta capacidade relacionando elementos independentemente de uma dada vivência cultural. Santoro teria se apropriado de uma estrutura da música erudita, não pertencente à música popular e folclórica brasileira, apesar de utilizar elementos desta. A apropriação e adequação de elementos não pertencentes à linguagem popular e folclórica brasileira tiveram, como conceitualiza Blacking, ressonância cognitiva *supra cultural*, ou seja, quando “outros sistemas de linguagem fazem sentido dentro de um fenômeno humano de comunicação não-verbal” (Blacking, 1995:239). Percebe-se em Santoro, no entanto, um impasse estético numa dicotomia entre as tendências contemporâneas da música erudita européia e a música popular e folclórica brasileira:

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 (Santoro, in Nogueira, 1999:43).

Em *Reflections on the Effectiveness of Symbols*, Blacking chama a atenção ainda para o fato de que “música não comunica algo a mentes despreparadas” (Blacking, 1995:176), indicando que o seu sentido e eficácia estão diretamente ligados ao aprendizado e à cultura de um determinado grupo, interagindo nas idéias sobre o indivíduo, o outro e os sentimentos corporais. “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, 1995:177). Portanto a eficácia da música dependeria do contexto em que é realizado e ouvido, além disso, a performance influencia na alteração do estado de consciência.

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 desejoso de transformações. É na forma de sua realização que reside a origem de uma crise em sua linguagem: a impossibilidade da compreensão de sua música com o uso do dodecafonismo. Assim, o uso de elementos da música popular e folclórica seria a solução, assegurando, a priori, “mentes preparadas” para receber a sua música. Em carta enviada a Koellreutter, em 1947, Santoro menciona:

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 um “igrejinha” de intelectuais desligados da massa. Uma aproximação mais do sentido expressivo da arte dará uma maior aproximação desta mesma arte do público sem implicar numa concessão 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 que é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão (Santoro, in Nogueira, 1999:21).

Em *Expressing Human Experience through Music* Blacking aponta que a função da música é “realçar a qualidade da 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: 31). Blacking enfatiza que a análise formal permite examinar padrões de som no contexto imediato, além de padrões de ritmos, melodias, tonalidades, etc., contribuindo para um estudo da música como expressão simbólica da organização da sociedade, já que a “música expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade” (Blacking, 1995: 32).

Santoro preocupava-se em criar um estilo musical condizente com o contexto sócio-político, reconhecendo assim a importância de o compositor ter consciência e sensibilidade com relação às condições do seu país, estando estes refletidos na obra e nos processos de significação da expressividade artística. Dessa forma, pode-se perceber que Santoro refletia sobre questões estéticas e acessibilidade de sua obra diante do público.

Segundo Blacking, 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, 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 afim 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 (Santoro, in Nogueira, 1999:25).

Santoro sabia que o conhecimento do contexto brasileiro era essencial e que isto deveria se refletir na sua 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, 45). 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, 51). “O criador musical não escapa da estampa da sociedade que o criou” (Blacking, *ibidem*). “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, 52).

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. “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 criação e performance” (Blacking, 1995:53). Santoro buscou transformações em sua linguagem, para que:

Um conteúdo musical 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,1999:51).

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, anfin la lutte pour la “reform agraire”*, retrata esse período de renovação da linguagem composicional de Santoro. Para isso, desvinculou-se do atonalismo e 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 (Santoro, in Nogueira, 1999:57).

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”, in Nogueira, 1999:59).

Após o rompimento com a linguagem dodecafônica, o discurso de Santoro ocorre no sentido de buscar uma linguagem que seja acessível ao público. No entanto, 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. Será que Santoro desejava ampliar o conhecimento do público no que se refere às formas de composição, mesmo que

estas não fizessem parte do que as massas tinham acesso? Caso sim, estaria fazendo uso da linguagem popular e folclórica, a fim de que a população encontrasse algo com a qual se identificasse, sendo, portanto, um recurso para atrair o público? Infelizmente, Santoro não teve a difusão de suas obras tanto quanto desejava. Pode isto ter ocorrido em função da falta de vontade política dos meios de comunicação, visto que Santoro possuía idéias que poderiam incitar o povo a uma luta no sentido de acabar com o *status quo*? Ou será que o fato de se unir linguagens distintas – da cultura tradicional européia e da música popular e folclórica – não era um meio eficaz de apelo às massas? Essas questões fazem parte de minha pesquisa, que terá enfoque na teoria da recepção.

Testes de platéia serão realizados a fim de que se compreenda como o público recebe a obra de Santoro, considerando-a como uma experiência estética, que “é uma forma de conhecimento *sui generis* (...) [que] projeta suas pré-noções e expectativas” (Lima, 1979:19). 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, 1979:87). O referencial teórico analítico será constituído pelos seguintes autores: Jauss e Iser, no que se refere aos mecanismos de recepção e Blacking, no que se refere às relações entre música e sociedade, conforme foi apresentado ao longo deste texto.

Referências Bibliográficas

- Blacking, John (1995). ‘Expressing Human Experience through Music’. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Blacking, John (1995). ‘Music, Culture and Experience’. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Blacking, John (1995). ‘Reflections on the Effectiveness of Symbols’. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Blacking, John (1995). ‘The Music of Politics’. In: *Music Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lima, Luiz Costa (1979). *A literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção* (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht). Seleção, Tradução e Introdução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Mariz, Vasco (1994). *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Nogueira, Sérgio (1999). *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica* (Tese de Mestrado). Rio de Janeiro: UniRio.
- Shutz, Alfred (1977). ‘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.