DOI 10.20504/opus2017c2307

Imbricação entre "popular" e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947 e 1957

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque
(Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto-MG)

Resumo: A produção musical de Claudio Santoro entre 1947 e 1957, período em que empreendeu quatro viagens ao Leste Europeu e a países então integrantes da União Soviética, é geralmente vinculada pela musicologia à temática nacionalista-popular, em afinidade com a vertente preponderante no lado oriental da Cortina de Ferro, conhecida como "realismo socialista". Não obstante, propomos uma reflexão, neste artigo, de como a escrita epistolar e autobiográfica de Santoro, de forma articulada a algumas de suas peças musicais, sem desconsiderar esse vínculo estético-ideológico, promovia uma tripla imbricação: a reiteração de elementos de cunho neoclássico; a inserção de expressões musicais associadas a grupos subalternizados no Brasil (batuques, frevos etc.), em remissão à ótica do exótico e/ou folclórico; a concomitância de sonoridades do cotidiano urbano e industrial em suas trilhas sonoras para produções cinematográficas. Dessa forma, considera-se que Claudio Santoro se apresenta como um compositor de importante singularidade, pois, por meio dele, mostra-se possível interpretar as possibilidades combinatórias da música, por vezes bastante inusitadas e performativas em sua relação com a cultura, a história e os percursos biográficos. Para proceder tal análise, neste artigo recorremos às cartas enviadas por Claudio Santoro à musicista Nadia Boulanger e ao compositor Louis Saguer, arquivadas na Biblioteca Nacional da França, juntamente com extratos de sua inédita autobiografia gravada nos anos 1980 e de entrevista por ele concedida na década de 1970, estando estes dois últimos registros sob a guarda da família de Santoro.

Palavras-chave: Claudio Santoro. Realismo socialista. Nacionalismo musical. Modernidade. Epistolário.

Imbrication Between "Popular" and Modernity: A Biographical Musical Project by Claudio Santoro during 1947 and 1957

Abstract: The musical production of Claudio Santoro between 1947 and 1957, the period in which he embarked on four trips to Eastern Europe and former countries of the Soviet Union, is generally linked by musicology to the nationalist-popular thematic in relationship to the dominant strand on the eastern side of the Iron Curtain known as "socialist realism". Nevertheless, in this article we reflect on how Santoro's epistolary and autobiographical writing that articulates some of his musical pieces--without disregard to the this aesthetic-ideological connection--promoted in fact a triple imbrication: the reiteration of neoclassical elements; the insertion of musical expressions associated to subalternized groups in Brazil ("batuques", "frevos", etc.) from the viewpoint of the exotic and/or the folklore; and the concomitance of everyday urban and industrial sounds on his cinematic soundtracks. Accordingly, Claudio Santoro represents a composer of singular importance, because through him it is possible to interpret the combinatory possibilities of music, sometimes quite unusual and performative in its relationship to culture, history and biographical pathways. To carry out such an analysis, this article referred to letters sent by Claudio Santoro to the musician and composer Nadia Boulanger and Louis Saguer respectively, now archived in the National Library of France, along with extracts from his unedited autobiography recorded in the 1980's, and an interview he gave in the 1970's – these last two being under the custody of Santoro's family.

Keywords: Claudio Santoro; socialist realism; musical nationalism; modernity; epistolary.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. Imbricação entre "popular" e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947 e 1957. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 142-165, dez. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2307

Submetido em 05/06/2017, aprovado em 16/07/2017.

Entre 1947 e 1957, Claudio Santoro (1919-1989) realizou quatro importantes incursões ao Leste Europeu e à União Soviética, que incidiram decididamente sobre sua produção e carreira musicais. A persistência nesse roteiro de viagem encontrava-se diretamente associada ao engajamento político-ideológico desse compositor que, filiado ao Partido Comunista Brasileiro desde 1944 (VIANA, 2013: 10)[1], buscou ressignificar uma "identidade nacional" brasileira por meio da linguagem musical. Para tanto, ele acolheu algumas das concepções estéticas que, provindas do campo soviético, defendiam um realismo artístico pautado na valorização das chamadas "culturas populares". Segundo Marcos Napolitano,

> O realismo socialista proposto pelo braço direito de Stálin Andrei Jdanov, no final dos anos 1940, tinha uma série de preceitos estético-ideológicos rigorosamente definidos. Entre eles podemos citar a busca da comunicabilidade da obra, a ênfase em conteúdos temáticos e dramáticos simplistas, a fusão entre cultura popular e formas da "herança cultural burguesa", o culto ao "herói positivo" e modelar que pudesse dar exemplos de ação revolucionária sem maiores hesitações. No Brasil, sua maior expressão se deu na publicação da coleção "Romances do Povo" e no debate sobre a música erudita de caráter nacionalista (NAPOLITANO, 2014: 41).

Nesse esforço, Claudio Santoro foi seguido por outros intelectuais e artistas brasileiros que também mantinham forte afinidade com a ideologia marxista. Assim, a

> [...] dita "literatura regionalista" ou "literatura social" brasileiras contaram com escritores comunistas ou simpatizantes como seus principais representantes. Jorge Amado, Graciliano Ramos, Patrícia Galvão, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, entre outros, filiados ou simpatizantes do Partido, desenvolveram boa parte dos seus escritos tentando articular a representação dos dilemas históricos brasileiros e as mazelas sociais do país, com o imperativo do engajamento cultural estimulado pelos influxos que vinham da União Soviética. Também estava presente o diálogo com o modernismo e seu ativismo artístico e cultural na construção de um novo Brasil, a partir do revigoramento do "povo-nação" e das próprias elites culturais que deveriam conduzir o Brasil a uma nova etapa histórica. No caso dos comunistas, obviamente, tratava-se idealmente da construção de uma contraelite capaz de expandir a consciência revolucionária das massas e de conduzir a revolução (NAPOLITANO, 2014: 39).

[1] No Brasil, o Partido Comunista foi fundado na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro, em 1932, "por nove delegados, representando mais de setenta militantes de diferentes regiões do país. [...] por seus estatutos, teve sua origem com a fundação do Partido Comunista Brasileiro – PCB na data de 25 de março de 1922. [...] No final do ano de 1933, a Internacional Comunista interveio no PCB [...] Contando com Prestes, o PCB participaria a Aliança Nacional Libertadora. Após esta ter sido posta na ilegalidade, o partido em seu nome iniciou a revolta militar (em novembro de 1935, conhecida como Levante Comunista ou Intentona Comunista). [...] Com a maioria dos seus dirigentes presos (inclusive Prestes, desde 1936), o PCB se desarticulou completamente, até que em fins de 1941 grupos isolados no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia iniciaram a reorganização clandestina do Partido [...]. Em 1945, Prestes e outros dirigentes foram anistiados, e o PCB retornou à legalidade" (SOARES, 2006: 23-24; 26).

Todavia, um aspecto peculiar na produção musical de Claudio Santoro, tornada então a problemática central deste artigo, é seu concomitante trânsito por diferentes elementos estéticos, ainda que de forma pontual ou embrionária nesse mesmo período. Dessa forma, endossa-se a leitura alternativa proposta por Josye Durães a uma abordagem que circunscreve

> [...] fases sucessivas e claramente identificáveis na obra de Santoro, relacionáveis ao predomínio de ideologias diferentes. Segundo essas fontes [enciclopédias e demais livros da literatura especializada], entre 1940 e 1948, o compositor dedicou-se a escrever música nos moldes do dodecafonismo trazido por Koellreutter, expressando ideologias vanguardistas. Depois, entre 1948 e 1960, Santoro teria escrito peças de caráter nacionalista, de acordo com as resoluções do Congresso de Praga, expressando, portanto, outra posição ideológica. Após 1960, o compositor teria iniciado "[...] os primeiros estudos de música eletrônica, com novo tipo de serialismo e emprego aleatório controlado" [...]. Esta última "fase" representaria uma nova guinada ideológica do compositor. Não foi exatamente isso que a leitura do nosso banco de dados nos revelou. A partir da nossa leitura, pudemos perceber que essas fases, além de não serem sucessivas e cronológicas, apresentam características mistas. As características musicais e ideológicas que expressam dialogam podendo ser visualizadas em sobreposição, ainda que com diferentes ênfases na produção musical de Santoro (DURÃES,2005: 209).

Note-se, porém, que Koellreutter, em entrevista concedida a Jeanette Alimonda (registro em áudio sem data precisa), relata que o próprio Claudio Santoro teria sido o protagonista da primazia conferida ao dodecafonismo:

> KOELLREUTTER: Eu mesmo. não fiz música dodecafônica naquele tempo. A primeira obra grande dodecafônica que eu escrevi foi em 1941. Ele é no fundo a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo.
> Janette: O Claudio?
> Koellreutter: Sim, ele [...] (KOELLREUTTER, [s.d.]).

Ademais, para a maioria dos artistas e intelectuais dos anos 1940 e início da década de 1950, a "identidade nacional" do Brasil encontrava-se ancorada na remissão a uma suposta cultura "popular" indissociável da oralidade, da ancestralidade, da ruralidade, vivenciada (ainda que de forma cada vez mais rarefeita) por extratos sociais despojados de poder e riqueza. Constituía-se, assim, um ideário de "tradição", ao qual a modernidade apresentava-se como contraponto.

> Mário de Andrade, mediante uma abordagem multidisciplinar baseada em trabalho combinado de pesquisa bibliográfica e de campo, abriu caminho e deu passos decisivos para a compreensão das grandes linhas temáticas da cultura popular brasileira. Edison Carneiro e Roger Bastide também deram contribuições importantes no sentido de pôr em evidência os processos sócio-históricos que, na formação cultural do Brasil, permitem interpretar as formas populares de expressão artística a partir de certos motivos condutores que recorrem em vastas áreas do território brasileiro. [...] Em meio à diversidade de

> manifestações da cultura tradicional popular, constatam-se articulações religiosas, estruturas dramáticas e personagens, formas musicais e coreográficas e temas poéticos recorrentes. O sentido dessas recorrências não se encontra apenas nos dados da realidade imediata, porém liga-se de maneira basilar aos processos históricos e sociais de formação da cultura brasileira (MONTEIRO, 2010: 351-352).

Mas Santoro não se ateve a tais demarcações, permitindo-se articular "popular", urbano e "moderno" em suas produções fazendo-o, por sua vez, inspirado em um claro engajamento político-ideológico. Assim, músicos que haviam sido formados por Koellreutter, como

> Guerra Peixe e Cláudio Santoro, [desenvolveram a final dos anos 1940 e na década de 1950] uma nova concepção de nacionalismo, crítica àquela [anteriormente] praticada pelos compositores nacionalistas. A partir de suas experiências particulares, decorrentes do seu envolvimento com a militância político-partidária, estes compositores desenvolveram uma estética própria, que ao invés de supervalorizar o folclore brasileiro, defendia sua pesquisa sistemática e a utilização das modernas técnicas composicionais, [como foi] no caso de Santoro [...] (AMBROGI, 2012: 12).

Buscando entender mais detidamente algumas da nuances desse enlace singular, no contexto cultural da época, este artigo recorreu ao cotejamento de três modalidades de fontes (elas se configuram como "enunciações de si") que compartilham uma mesma e importante configuração linguística: a autobiografia gravada em áudio por Santoro em 1988, pouco antes de seu falecimento; a parcela da correspondência trocada com a renomada musicista e professora francesa Nadia Boulanger e com o compositor Louis Saguer entre 1947 e 1957; e uma entrevista concedida por Santoro a José Maria Neves em 1975[2].

Todos esses registros podem ser considerados uma produção histórico-social na indissociabilidade de suas condições de produção, da especificidade de seus códigos e empregos linguísticos e de suas práticas de recepção (CHARTIER, [s.d.]). A musicologia, inclusive, tem se voltado cada vez mais para essas "enunciações de si", que articulam a trajetória biográfica com a produção cultural de uma época:

> Massa de papel aparentemente desordenada, quando colocada sob a ótica da moderna arquivística é capaz de revelar fatos de relevo como o discurso do autor sobre si mesmo. Matérias jornalísticas extraídas de periódicos, fotografias, versões diversas de vários títulos de sua obra, correspondência ativa e passiva, discos, receitas médicas e solicitações de exames, documentação burocrática

[2] Observe-se que, enquanto as missivas trocadas por Santoro foram formuladas no bojo de seu diálogo com o "realismo socialista", estando arquivadas na Biblioteca Nacional da França, a entrevista e sua autobiografia gravada encontram-se sob a guarda de sua filha do primeiro casamento, Sônia Santoro. A entrevista e a autobiografia apresentam-se, portanto, como um registro posterior ao período em que Santoro procedeu às viagens ao Leste Europeu e à União Soviética, comportando, assim, uma produção de memória sobre esse seu percurso histórico-biográfico-cultural. Empregaram-se também, embora de forma muito pontual, descrições redigidas por Carlota Santoro em sua caderneta de viagem ao Leste Europeu e à União Soviética entre 1954-1955, bem como um depoimento de Koellreutter a Jeanette Alimonda, ambos em posse de Sônia Santoro.

> pertinente às editoras e recolhimento de direitos autorais, quando submetidos à análise para ordenação revelam outras faces do signatário: os recortes de jornal guardam também títulos de interesse sobre a política e temas a serem explorados na criação; fotos atestam a presença de personalidades de destaque, além das imagens de filhos e amigos; os esboços testemunham as escolhas do pensamento criador apontando novas soluções estéticas; na correspondência ativa e passiva, a memória da rotina e da criação, bem como nos demais papéis da vida, cotidiana. Embora a obra do músico seja o núcleo em torno do qual gravitam tais conjuntos documentais, o acervo assim constituído espelha também a vida porque é confessional em seus múltiplos aspectos (TONI, 2007: 3).

Trajetória biográfico-musical

Claudio Santoro nasceu em 1919, em Manaus, filho de pai italiano e mãe brasileira. Aos 11 anos, começou seus estudos de violino e, em 1931, buscando aperfeiçoar-se no instrumento, passou seis meses no Rio de Janeiro. Em 1933, obteve bolsa do governo do estado do Amazonas para estudar novamente na capital da República durante dois anos. Ali permanecendo, concluiu em 1937 o curso no Conservatório de Música, sendo contratado por essa instituição como professor adjunto de violino e harmonia e no ano seguinte, Santoro conheceu Koellreutter, como o próprio Claudio Santoro relata:

> Você sabe que, no princípio, eu comecei a compor quando nós estávamos no Conservatório e tal, e não entendiam o que eu escrevia e achavam que eu era maluco. [...] Eu estudei não composição, eu estudei matérias teóricas, harmônica, contraponto, essas coisas, fui aluno do Lorenzo Fernández. No primeiro ano, foi com o Lorenzo e depois com uma aluna do Lorenzo. Foi quando eu comecei a estudar harmonia, aí eu comecei a me interessar a compor coisas e tudo, fazia coisas para piano, mas eram coisas pequeninas. Ela foi uma pessoa que me incentivava muito, pois minha meta era violino, não era composição. Depois eu deixei o violino e fui para composição, o que chateou muito meu professor Edgardo Guerra, coitado, porque ele tinha muitas esperanças comigo. Depois veio naturalmente a Guerra e foi o período que eu comecei a ficar mais intensivamente ligado na composição. E foi quando eu conheci o Koellreutter, um cara alemão que me deu um grande apoio e me disse que devia mesmo ficar com a composição. Eu comecei a trabalhar loucamente e o violino virou "enxada" para ganhar o pão de cada dia (SANTORO, 1975).

Em 1940, Claudio Santoro integrou o grupo fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira, atuando como primeiro violino. Em 1941, casou-se com Carlota[3], voltou a ter aulas com Koellreutter e passou a integrar o movimento Música Viva, pautado na técnica dodecafonista. Em desdobramento, Santoro afirmava-se paulatinamente no campo musical como compositor.

[3] Maria Carlota Horta Braga (1918-2014) foi casada com Claudio Santoro durante dezesseis anos, período em que participou ativamente da carreira do marido, vindo a acompanhá-lo em duas importantes viagens: a Paris em 1947, quando Santoro estudou com Nadia Boulanger e posteriormente em uma viagem de seis meses ao Leste Europeu entre 1954-1955. Tiveram três filhos e vieram a se separar quando Claudio Santoro esteve na Rússia em 1957.

Assim, em 1943, seu *1º Quarteto de Cordas* recebeu menção honrosa em concurso realizado em Washington, sob a promoção da Chamber Music Guild. Em 1944, foi premiado em Porto Alegre com *A Menina Exausta*, da série *A Menina Boba* (para canto e piano) e, dois anos depois, sua peça *Impressões de uma Usina de Aço* (para orquestra), para apresentação da Orquestra Sinfônica Brasileira regida por José Siqueira, foi também premiada. Em entrevista a Neves, Santoro comenta sobre o caráter peculiar desta premiação:

> José Maria Neves: Eu acho muito estranho que a *Usina de Aço* tenha tido um prêmio naquela época, porque não corresponde nem ao dodecafonismo nem ao nacionalismo, já é quase música concreta.
> Claudio Santoro: Exatamente. Eu tenho impressão que o resto das obras era tão ruim que a coisa sobressaiu (risos).
> José Maria Neves: Será que o prêmio não foi pelo lado descritivo da coisa?
> Claudio Santoro: Talvez.
> José Maria Neves: Havia uma onda populista no Brasil.
> Claudio Santoro: Sim. Foi em homenagem à Siderúrgica Nacional, inclusive algumas coisa eu desenvolvi de feito em um documentário que eu escrevi para o Cavalcante sobre a Siderúrgica Nacional (SANTORO, 1975).

No entanto, a carreira de Claudio Santoro defrontou-se, neste mesmo ano de 1946, com um obstáculo de cunho ideológico que evidenciou os dilemas no entrecruzamento de arte, política e vida social: havia obtido uma bolsa da Fundação Guggenheim para aprimorar seus estudos nos Estados Unidos, e o visto para entrada naquele país lhe foi negado em função de sua afinidade com o Partido Comunista no Brasil:

> Nesse ínterim, em 46, ganhei a Guggenheim Foundation, nos Estados Unidos, e, no dia em que fui buscar o visto para a América, me perguntaram se eu era do Partido Comunista, e eu, como sempre aprendi em casa a ser muito honesto, confirmei; o Partido era legal e não tinha por que negar. Então me fizeram uma série de perguntas capciosas e me disseram que eu não estava em condições de receber o visto para entrar nos Estados Unidos. Para mim, foi um golpe muito grande, eu não tinha onde morar, pois já tinha desfeito o apartamento e a Guggenheim já tinha alugado um apartamento para mim em Nova York. Não fui, a minha situação no Partido me prejudicou muito (SANTORO, 1975).

Até então, Santoro mantinha fortes vínculos com Koellreutter, vindo a assinar, em 1º de novembro de 1946, o texto definitivo do *Manifesto Música Viva*, também ratificado por Heitor Alimonda, Oriando de Almeida, Aldo Parisot, Edino Krieger, Eunice Catunda e César Guerra Peixe (SOARES, 2006: 22). Em paralelo, Santoro solicitou e obteve, em 1947, uma bolsa de estudos do governo francês para se aperfeiçoar em composição com Nadia Boulanger, em Paris, e em regência com Eugène Bigot, além de participar do curso de cinema oferecido pela Sorbonne. Também neste mesmo ano, Santoro compôs um balé intitulado *A Fábrica*, utilizando elementos do folclore brasileiro (VIANA, 2013: 90). A época, política e ideologicamente bastante agitada, repercutia fortemente nas decisões e produções musicais de Santoro, como relatou sua esposa Carlota:

> Paris ainda sofria os efeitos da guerra. Faltava de tudo: leite era só para as crianças, pão era de guerra, muita coisa racionada e caríssimo. Havia greves constantes. A política fervia. Os comunistas que tinham ganho as eleições, logo depois a guerra, enfrentavam ferrenha oposição, perdendo as eleições em 1947. Aí eles é que faziam oposição e com bastante força junto ao proletariado; conseguiam manter as greves por dias e dias. Greve dos lixeiros, dos ferroviários, dentre outros (SANTORO, 2002: 61-62).

Santoro permaneceu em Paris até o ano seguinte, 1948, quando também participou, entre 20 e 29 de maio, do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga:

> Solicitei então uma bolsa para a França. Logo em seguida conheci Mme. Mineure. Arnaldo Estrela, falecido pianista e muito meu amigo, também concorreu para essa bolsa. Villa-Lobos escreveu uma carta muito boa para Mme. Mineure, o Kurt Lang, a Orquestra Sinfônica também, enfim, todos mandaram cartas para a França, eu concorri para essa bolsa e fui para Paris, onde estavam todos os comunistas, como Jorge Amado, Ana Estela, o Partido já estava na ilegalidade. Tínhamos reuniões para discutir os problemas, para ajudar o Partido no Brasil etc. Fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga, onde foi discutido o problema da música progressista ou não, o realismo socialista, os problemas todos que estavam em evidência, principalmente por uma linha estético-política da União Soviética que eu, hoje em dia, olhando pela perspectiva do tempo – faz praticamente 30 anos –, chego à conclusão de que não foi de todo negativo, houve pontos positivos. Tanto assim que aquilo que era condenado do realismo socialista da pintura, hoje em Paris o que os *marchands* mais vendem é a pintura do realismo socialista, é a pintura soviética, é a pintura realista (SANTORO, 1975).

A participação de Santoro no Congresso de 1948 custou-lhe, inclusive, a titulação do Conservatório de Paris, pois como ele mesmo indicou em carta a Curt Lange, datada de 8 de maio de 1948:

> Quanto às atividades artísticas, cursei o curso de direção de orquestra no Conservatório, mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga [qu]e, como sabe, é mais importante para mim do que um simples diploma, mesmo que seja do Conservatório de Paris. Além disso, devo fazer uma conferência durante o Congresso (apud SOUZA, 2003: 36-37).

Em 1948, Santoro retornou ao Brasil, indo morar na fazenda do sogro, no município de Cruzeiro, estado de São Paulo, pois não conseguira emprego nem como professor do Conservatório, talvez por resistências políticas de dirigentes daquela instituição em função de sua afinidade político-ideológica com o comunismo. Mesmo isolado dos grandes centros, o músico mantinha ativos suas atividades de compositor e o diálogo epistolar com Nadia Boulanger[4]:

[4] Optou-se, neste artigo, pela manutenção da grafia original das cartas enviadas por Santoro na língua francesa transcritas em nota.

> Estou no campo onde espero continuar por algum tempo, eu trabalho na propriedade de meu sogro ao mesmo tempo em que me dedico às minhas composições. É melhor assim que continuar no Rio tocando violino nas orquestras e trabalhando na Rádio. [...] Para viver dedicando à minha arte, eu optei por ficar no campo, ao menos por um certo tempo. Aceite os respeitosos cumprimentos daquele que vos é profundamente grato. Claudio Santoro[5] (SANTORO, 1948a, tradução dos autores).

As dificuldades profissionais enfrentadas por Santoro, porém, não eram poucas, inclusive no que tange à sua circulação no exterior. Assim, quando a *3ª Sinfonia* recebeu o primeiro prêmio em um concurso promovido pelo Berkshire Music Center de Boston, o que lhe proporcionaria uma viagem aos Estados Unidos, Santoro teve o visto de entrada na América do Norte novamente recusado, por ter se negado a assinar uma declaração refutando sua filiação ao Partido Comunista. Mesmo assim, a sua *3ª Sinfonia* não deixou de ser apresentada no Festival Berkshire de Boston, dois anos mais tarde, em 1951, sob a regência do maestro brasileiro Eleazar de Carvalho.

Em 1950, Santoro conseguiu voltar ao Rio de Janeiro ao ser contratado pela Rádio Tupi e, no ano seguinte, pela Rádio Clube do Brasil, a convite de Dias Gomes, que atuava como diretor de programação na mesma instituição. Porém, essa empreitada teve uma repercussão comprometedora para ambos, pois o jornal *Tribuna da Imprensa* publicou, em sua edição de 18 de maio de 1953, uma matéria com o título *Uma delegação de trabalhadores e partidários da paz do Brasil, em visita a Moscou, colocou flores no Mausoléu da Praça Vermelha*. Na semana seguinte, em nova matéria sobre o assunto no mesmo jornal, pode-se ler que "Diretores da Rádio Clube levam flores ao túmulo de Stálin". Toda essa repercussão acabou resultando na demissão de Santoro e Dias Gomes da Rádio:

> A política mais uma vez... Mais uma vez a política atrapalhou nossa vida. O Claudio outras figuras de esquerda e alguns intelectuais tinham sido convidados para assistir em Moscou ao 1° de Maio, em 1953. Dias Gomes, James Amado, a poetisa Lila Ripol (autora dos versos da canção "Elegia" do Cláudio – 1951) também estavam presentes. O Carlos Lacerda, ferrenho opositor de Samuel Wainer, publicou uma foto de nossos compatriotas assistindo ao desfile do 1° de Maio na Praça Vermelha, no jornal *Tribuna da Imprensa*, que pertencia ao Lacerda. Aí começou a exploração do caso. Como podiam continuar trabalhando esses comunistas Cláudio Santoro e Dias Gomes na Rádio Clube? Lacerda bateu duro sem piedade. O Marques Rebelo tentou segurar, mas a situação do Brasil não permitia. Tratava-se de *persona non grata* e a ocasião era propícia para jogar no chão o Wainer e assacar contra o Getúlio. E com esse pretexto os que trabalhavam foram para rua [...] (SANTORO, 2002: 106).

[5] "Je suis à la campagne et je compte y rester quelque temps, j'explore la propriété de mon beau-père et au même de temps je me dévoie à ma composition. Cést mieux cesi que de rester à Rio en jouant du violon aux orchestres e à la Radio.[...] Pour pouvoir vivre en dévonant à mon art j'ai adopté la résilution de rester à la campagne au moins pour un certain temps. Acceptez mademoiselle les respectueux homages de celui qui vous est profondement reconnaissant. Claudio Santoro" (SANTORO, 1948a).

Pouco depois, em 1953, Santoro fez sua primeira viagem à União Soviética e, nesse percurso, também participou do festival anual da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Salzburgo, com o *Canto de Amor e Paz* (para orquestra de cordas). Novamente desempregado, mudou-se para São Paulo, onde conseguira um cargo de compositor de trilhas sonoras para produções da Multifilmes, mas que perdurou pouco tempo na função, já que as atividades dessa empresa foram encerradas logo em 1954.

Assim, em meados daquele ano, Claudio Santoro deixou novamente o Brasil, seguindo junto com sua esposa Carlota para reger orquestras nos países do Leste Europeu. Com isso, ele descreve que obteve um reconhecimento internacional como compositor, algo que lhe fora negado no Brasil:

> [...] fui convidado a fazer uma *tournée* pelos países socialistas. Saí do Brasil no final de 54 para reger em Praga e Bratislava. Depois fui para a Polônia, onde tomei parte no Concurso Chopin e também realizei dois concertos, um em Posman e outro em Varsóvia. Em todas essas cidades, eu regi a minha *Sinfonia da Paz* com coro. Da Polônia, fui para a União Soviética. Já era janeiro de 55, onde realizei uma grande *tournée* de concertos em várias cidades, sendo que em Moscou eu fui muito homenageado, muito requisitado. Regi a minha *Sinfonia da Paz* na sala do Conservatório com a Orquestra Estadual de Moscou com o grande Coro Stepanof cantando em russo. [...] De Moscou fui também para a Romênia. Voltei para Viena e depois para o Brasil [...] (SANTORO, 1975).

Todavia, tais incursões acarretavam-lhe graves dilemas pessoais, como descreve a primeira esposa do compositor em seu diário, Carlota Santoro:

> Fomos convidados para viajar para a União Soviética [em 1955]. Cláudio cumpriria um programa de concertos. Já estava, porém, na hora de voltar ao Brasil, pois ele tinha compromissos com a firma Max Wolfson, para quem estava trabalhando na realização dos discos *Carrossel para Crianças*. Ele, porém, preferiu arriscar o emprego no Brasil e visitar a União Soviética regendo e apresentando suas músicas; de fato, o Wolfson não perdoou, pois já tinha esticado sua licença da firma além de dois meses. Dispensou o Cláudio e ele não se alterou, porque achou a *tournée* da União Soviética de grande valia, além do conhecimento que faria com os compositores e músicos da Rússia. Com aquela displicência que lhe era própria, Cláudio respondeu: – É melhor mesmo perder o emprego, assim poderei compor à vontade.– Sim, mas, a sua família... Você tem três filhos... – Eu arranjarei outra coisa, mas no momento me interessa ir à União Soviética e conhecer o que estão fazendo por lá (SANTORO, 1954-55: 151-152).

Retornando ao país, em 1955, Santoro fundou a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, mas também não perdurou muito tempo nesse cargo. Todavia, ele não deixava tais demissões sem réplica:

> Como eles tinham que justificar o contrato comigo, me deram um concerto na Rádio Ministério da Educação e eu, só para chatear, fiz o programa só de autores soviéticos, como Katchaturiam com o *Concerto para Violino e Orquestra* com um violinista do sul; a *6ª Sinfonia* de Prokofieff em primeira audição no Brasil e uma peça de Shostakovich ou Kabalewski não me recordo. Como eu não ia continuar na Rádio, resolvi pelo menos fazer o que eu gostava (SANTORO, 1975).

Diante dessa mais recente perda, Santoro decidiu, em 1956, retornar a Moscou, onde foi bastante aplaudido pelo renomado compositor russo Aram Katchaturiam, após a apresentação de sua *4ª Sinfonia*, posteriormente editada também na Rússia. Ainda nesse país, no ano seguinte, regeu sua *5ª Sinfonia*: "Eu procuro ter concertos para reger, pois ultimamente eu me dedico à regência com grande sucesso em meu país e em outros países, onde regi tais como a União Soviética, Praga, Varsóvia, Bucarest, Leipzig e Sofia (onde estou neste momento)"[6] (SANTORO,1957: 1-2, tradução dos autores).

Não obstante, os percalços travados nessa última viagem repercutiram fortemente na vida pessoal de Santoro, vindo a culminar em uma decidida mudança em sua biografia. Devido a um envolvimento extraconjugal, Santoro acabou por romper seu casamento e permanecer na Europa:

> Nesse período da *tournée* que falei anteriormente, aconteceu uma das coisas mais bonitas e mais trágicas da minha vida. Conheci uma russa que foi minha intérprete, nos apaixonamos terrivelmente, eu queria me casar com ela e viver na União Soviética. Mas a política daquela época na União Soviética era muito restritiva e fui embora com a esperança de poder voltar. [...]
> Quando souberam da minha ligação com a Lia, eu fui obrigado a sair da União Soviética de repente, sem estar curado ainda, o que me deixou muito abalado sob o ponto de vista não da ideologia marxista, mas das pessoas que perderam o humanismo. As regras eram mais importantes que o ser humano. Fiquei completamente riscado do mundo socialista, principalmente da União Soviética. Desde 78 até 84 não estive na União Soviética. [...] Responderam-me que não podia entrar no país um homem que andou com uma moça soviética e casada, como se isso fosse um problema para eles (SANTORO, 1975).

O interesse pelo "realismo socialista"

O interesse inicial de Claudio Santoro pelo comunismo lhe foi despertado por Koellreutter, que mantinha certa simpatia por essa ideologia política (GOMES, 2007). Além de filiar-se ao PCB, Santoro também passou a contribuir com suas composições musicais. Assim, em carta escrita a Xancó, violoncelista cubano, em 5 de abril de 1947, ele comentou com satisfação: "Outra grande novidade é ter sido aceita minha *Marcha* oficial do Partido. Estive ontem com elementos da direção do Partido, inclusive escritores e deputados, etc., que acharam ótima a

[6] "Je cherche avoir des concerts comme chef d'orchestre car dérniérement je me dedie a ce metier avec un très grand succés chez moi et aussi chez plusieurs pays où je dirijais tel que l'Union Sovietique, Prague, Warsovie, Bucarest, Leipzig, Sofia (où je suis maintenent)" (SANTORO, 1957).

Marcha, tendo ficado entusiasmados. Quero dizer agora que serei um compositor popular" (apud GOMES, 2007: 21).

A articulação entre ideologia comunista e estética dodecafonista não parecia, nesse período, a Santoro, como uma contradição:

> Inicialmente ele acreditou que a linguagem dodecafônica poderia ser utilizada como forma de expressar suas ideologias comunistas, pois havia a ausência de polos harmônicos – havia analogia 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 novos valores da sociedade comunista (HARTMANN SOBRINHO, 2010: 55).

Contudo, o entendimento de Santoro sobre o propósito da arte diferia bastante daquele adotado por Koellreutter, embora ambos partilhassem a afinidade política com o marxismo. Para Santoro, era crucial que a música, ainda que adotando uma estética "moderna", pudesse remontar às tradições musicais brasileiras e, consequentemente, mostrar-se acessível à sensibilidade do público ouvinte, como expressa em carta a Louis Saguer: "Digo que devemos voltar às tradições da música brasileira, porém contribuindo com um conteúdo novo, que devemos introduzir nossa música contribuindo desse modo para o desenvolvimento da nossa arte" (SANTORO, 1948b). Talvez, com tal guinada, Santoro almejasse "que o público apreciasse não apenas a maneira como tratava o material composicional; talvez quisesse encantar o público com a sua ideologia – isso seria uma forma de antecipar transformações sociais se considerarmos a possibilidade do público ficar incitado com a música" (GOMES, 2007: 56).

Koellreutter, em missiva dirigida a Claudio Santoro em 25 de fevereiro de 1948, divergia claramente dele, temeroso de que a música viesse a se reduzir em simples transposição ideológica:

> Quando demonstrei 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 (apud GOMES, 2007: 25).

Foi durante sua estada na França, onde residiu inicialmente entre 1947-1948 para estudar com Nadia Boulanger, que Claudio Santoro estreitou seus contatos com o compositor Louis Saguer e conseguiu travar contato com a produção musical e estética do Leste Europeu. Durante esse biênio, ele não deixou de manter um diálogo epistolar com Koellreutter, narrando seu aprendizado com Nadia, pautado na escola neoclássica francesa. A formação com Nadia, inclusive, irá perpassar a obra de Santoro, e tal enlaçamento estético, por sua vez, apresentava-se como uma opção de Claudio, uma vez que Nadia Boulanger não se mostrava impositiva no tocante à estética de composição, como o próprio Santoro descreve em carta a Curt Lange: "E seus conselhos [de Nadia] são muito úteis, principalmente quanto à 'forma', que ela é muito rigorosa;

quanto à expressão, ela me deixa a vontade [...]" (apud SILVA, 2005: 75). Esse período de aperfeiçoamento com Nadia mostrou-se relevante para Santoro, pois datam dessa época algumas de suas composições renomadas, como *Sonata n. 3 para Violino* e *Piano* e *Sinfonia n. 3*, premiada no concurso Lili Boulanger, em Boston, no ano de 1948.

Ainda durante sua estada em Paris, Claudio Santoro esteve próximo ao Partido Comunista Francês, diálogo que o manteve em sintonia, em termos de estética musical, comum à ótica fortalecedora dos nacionalismos, tidos como contraposição ao movimento anti-imperialista (VIEIRA, 2013: 64). Mas foi ao participar do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, em Praga, no ano de 1948, que Santoro obteve respostas importantes para a sua inquietude artístico-política. Esse Congresso procedeu a uma reformulação do "realismo socialista", termo cunhado por I. M. Gronski, diretor do jornal *Izvestia,* em maio de 1932, como uma faceta cultural paralela ao I Plano Quinquenal, lançado nesse mesmo ano. Por ocasião do 1° Congresso de Escritores Soviéticos em 1934, a expressão foi alçada, por Andrei Jdanov como referência paradigmática à estética soviética:

> O camarada Stálin chamou nossos escritores os "engenheiros das almas". Que significa isso? Que obrigações lhes impõem esse título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não só de modo escolástico, morto, não simplesmente como a "realidade objetiva", mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística devem unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica literária é o que chamamos o método do realismo socialista (Discurso de Andrei Jdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934 (apud NAPOLITANO, 1997: 15).

O realismo socialista manteve-se vigente durante todo o governo de Stálin. Afinal, na condição de herói de guerra, Andrei Jdanov que havia comandado a resistência soviética em Leningrado, reforçara seu prestígio junto ao PC soviético (por conseguinte, junto aos PCs do mundo todo), tornando-se o grande arauto do "realismo socialista", cristalizado não só como doutrina oficial, mas também como parâmetro de censura artística. Dessa maneira, em 1947, logo após o discurso de Churchill que explicita a "guerra fria", Jdanov evoca o papel da União Soviética na liderança do mundo "democrático e anti-imperialista", reforçando a função didática do realismo socialista na pedagogia revolucionária dos povos mantidos sob o "imperialismo capitalista" (NAPOLITANO, 1997).

Um importante preceito do realismo socialista era o endosso de referenciais nacionais, inclusive folclóricos/populares, para informar o artista na sua comunicação com as "massas". Tal perspectivação, por sua vez, deveria estar alinhada aos interesses e à lógica dos partidos comunistas, que se sobrepunham à dinâmica específica da produção artística e intelectual propriamente dita. O suposto "mimetismo" do realismo socialista em face do real-popular deveria facilitar, dessa forma, um controle acerca da significação da experiência social, criticando-se e reprimindo-se, em paralelo, qualquer produção cultural que diferisse ou inovasse frente a tais parâmetros. Ora, ao institucionalizar e regrar a criação artística, o Partido institucionalizava o próprio artista (NAPOLITANO, 1997).

Animado pelo contato travado com o realismo socialista, assim que retornou do Logo do Congresso de Praga, Santoro comunicou aos integrantes do movimento Música Viva as discussões ali travadas, inclusive por meio do artigo *Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso dos Compositores de Praga*, redigido por ele. Simultaneamente, ele sugeriu a criação de uma seção no Brasil para a Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, que teria a função de divulgar as ideias desse Congresso. Nisso, Santoro alinhava-se a "muitos músicos, simpatizantes e militantes marxistas, dentre eles, integrantes do Música Viva que estavam abertos a outros caminhos, [e] seguiram as diretrizes do Congresso e adotaram ou retornaram às propostas do nacionalismo musical, dentre eles, Guerra Peixe, Eunice Katunda [...]" (FRUNGILLO, 2014: 98).

Efetivamente, Santoro reconhecia na proposta do realismo socialista uma possibilidade efetiva de ressignificação do nacional-popular pela música, inclusive no que se refere às tradições brasileiras. Dessa maneira, Santoro considerava o nacionalismo cultural produzido na Era Vargas e capitaneado, no campo musical, por Villa-Lobos, como provindo de uma mentalidade burguesa. Agora, porém, suas concepções acerca de como musicalizar o "popular" mostravam-se parcialmente distintas do período anterior, embora com ela mantivesse alguns pontos de contato: Em seu artigo intitulado *Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga*, de 1948, Santoro considera ser fundamental que o artista, ao lado de um domínio instrumental e da teoria musical, envolva-se também nas lutas sociais, "na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade" (SANTORO, 1948b). Ademais, para ele, o contato com as matrizes "populares" permitiria proteger o patrimônio musical nacional, que se encontraria ameaçado pela dependência econômico-cultural diante das potências capitalistas:

> Apelo daqui ao nosso povo para que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo 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 espontâneas e livres, 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 (apud AMBROGI, 2012: 144).

De forma similar, em carta a Louis Saguer, de 22 de março de 1952, Santoro postula:

> Estou ansioso para mostrar a vocês [Saguer e Nigg] minhas obras novas, para sofrer a crítica construtiva que vocês poderão dar. Como sabe, estou aqui praticamente isolado sobre este ponto de vista, porque a crítica que sofro é, ou para menosprezar o trabalho ou para elogiar, nunca uma crítica construtiva e de músicos competentes como vocês. Minhas obras hoje estão todas ligadas à tradição popular da nossa música, e não tenho vergonha de ser simples e acessível e principalmente melódico e otimista. Escrevi algumas canções sobre os nossos movimentos revolucionários, e alguns hinos populares e etc. Receba um abraço e recomende-me aos nossos amigos do Claudio. (SANTORO, 1952).

Já em carta anteriormente enviada a Louis Saguer, em 30 de maio de 1949, Santoro exprimia tal desalento:

> Soube que afinal o congresso dodecafônico não se realizou... Bem melhor...Bem melhor, pois este absurdo seria uma espécie de réplica burguesa para com o Congresso de Praga, não achas? Soube que Nigg sugeriu meu nome para integrar a delegação brasileira, mas tudo ficou em nada. Aceitaria para atacar o congresso. Numa época em que se combate o formalismo, faz-se um congresso puramente formal e técnico... Nigg mesmo me escreveu sobre o desastre que achou da última obra de Schoenberg... Mas apesar de tudo ele me escreve dizendo que continua dodecafônico. Sei que para quem está integrado neste caminho é bem difícil de sair. Lembras-te de nossa última conversa no Café Jorge 5 na Av. des Champs-Elysées? Onde falamos a respeito e onde tu me dizias crer que Nigg logo abandonaria esta restrita técnica? E que estava satisfeito em saber que caminhava por outros rumos? Lembro-me que bem me fizeram tuas palavras não somente neste dia, como naquele em que criticastes severamente minhas obras. Tudo isto me falta muito por aqui. Mesmo se vivesse na capital, não teria nenhuma possibilidade de discussão. O meio musical está querendo me isolar e me boicota em tudo devido às declarações que fiz ao chegar na 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 os seus lugares e dão desculpas... Outros negam-se categoricamente. Em meu país, a luta tornou-se aguda e os campos no terreno intelectual estão completamente divididos[7] (SANTORO, 1949).

Mas Santoro não desanimava, prosseguindo em sua busca de orientações estéticas que pudessem dialogar com seu interesse de aproximação do "homem comum". Indo residir na fazenda do sogro, ele aproveitou para estudar o folclore regional. Todavia, como "as novas orientações estéticas adotadas a partir do Congresso de Praga não se materializaram de imediato, acabaram por levar Santoro a considerar o ano de 1949 como um período de crise profunda" (NOGUEIRA, 1999: 50). Nessa época, ele compôs *Batucada* para piano solo, *Na Serra da Mantiqueira* para violino e piano, e iniciou uma ópera para marionetes, *Zé Brasil*.

Pouco depois, em 1950, Santoro respondeu à *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, e Camargo Guarnieri. Naquele documento, Guarnieri expunha seu desencanto com o atonalismo e o dodecafonismo, mas suas críticas atinham-se aos limites musicais dessa proposta, enquanto o desafio advindo do Congresso de Praga implicava na atribuição de uma envergadura político-social à estética, a qual Santoro destacou em sua resposta a Guarnieri. Tal conjuntura o incitou a continuar enfatizando em suas composições elementos característicos da música brasileira. Neste sentido, sua obra *Canto de Amor e Paz*, para orquestra de cordas, escrita no mesmo ano da *Carta aberta* de Guarnieri, marca uma ruptura com os elementos da música serial anteriormente adotados. Dessa maneira, Santoro não deixa de realçar a importância desta composição e a menciona em carta para Louis Saguer:

[7] Tais menções de Santoro acerca da perseguição a que se via alvo requerem uma pesquisa pormenorizada, a fim de que sejam devidamente contextualizadas e até, se for o caso, contrapostas a outros fatores artístico-sociais que dificultaram sua inserção no mercado profissional.

> Como você já deve saber, minha partitura para orquestra de cordas *Canto de Amor e Paz* foi escolhida pela SIMC [Sociedade Internacional para a Música Contemporânea] para ser executada este ano nos Festivais de Salzburgo. Pretendo ir até lá porque possivelmente dirigirei a minha obra, e também estou vendo se arranjo outros concertos, inclusive em Paris. Será que você não poderia dar um jeito neste sentido para eu dirigir alguns concertos por aí? Tenho outras coisas mais ou menos arrumadas inclusive na Tchecoslováquia e na Polônia [...] (SANTORO, 1952).

Não obstante, em 1953 ocorreu a morte de Stálin, e o realismo socialista paulatinamente começou a perder a extremada hegemonia cultural que desfrutava em países de regime comunista. Simultaneamente, outras tendências estéticas emergiram, entre as quais o neorrealismo italiano, que foi logo assumido pelo Partido Comunista Italiano. Santoro, na busca de atividades que lhe propiciassem alguma remuneração, acabou por travar contato com essas novas vertentes, o que lhe deu ensejo a novas experiências no campo musical.

Um diálogo com as artes e a modernidade

Em suas viagens ao Leste Europeu, particularmente à União Soviética, Claudio Santoro, travando contato com o realismo socialista, deparou-se com um peculiar entrelaçamento entre configurações artístico-culturais comumente consideradas "populares" e "eruditas". Afinal, o Partido Comunista soviético, ao direcionar o programa cultural dos países sob a égide comunista pós-II Guerra, havia se deparado com um duplo dilema: por um lado, apontava a complexidade da música "erudita", inclusive em perfil formalista, como responsável pelo afastamento do público; por outro lado, não deixava de criticar a banalidade da música "popular" divulgada pelos meios de comunicação. Com isso, os compositores foram conclamados a atentar às expressões populares, reforçando o papel dos grupos subalternizados nos sistemas aristocráticos e de mercado/capital, mas de maneira a veicular, por meio de tal retorno às tradições, um ideário revolucionário:

> Em conclusão. O papel da herança clássica deve ser totalmente restaurado, a música humana normal deve ser amplamente restabelecida. Deve ser acentuado o perigo que significa a tendência formalista para o futuro da música. Esta tendência deve ser censurada como uma tentativa, ao estilo de Eróstrato, de destruir o templo da arte construído pelos grandes mestres da cultura musical. Todos os nossos compositores devem mudar de posição e voltar-se para o povo. Devem compreender que o nosso Partido, que exprime os interesses do Estado e do Povo Soviético, apoiará somente uma tendência sadia e progressista em música: a tendência do realismo socialista soviético (ZHDANOV, 1949).

A música mostrou-se, portanto, um campo estratégico privilegiado para as transformações propugnadas: "O Partido Comunista elege, como exemplos, Mozart, Beethoven e Tchaikovsky por terem sido revolucionários a sua época, o que significou um retorno às ideias dos períodos clássico e romântico" (FRUNGILLO, 2014: 97).

Foram escolhas muito bem acolhidas por Santoro, que mantinha forte afinidade com um classicismo musical, desde o período de sua formação, intensificado em seus anos de estudo com

Nadia Boulanger, e que se manteve latente no período de alinhamento à proposta do movimento Música Viva e à orientação de Koellreutter. Assim, por exemplo, na

> [...] *Sonata 1942*, escrita para piano, [...] [a] autora aponta a apresentação da série dodecafônica logo no primeiro grupo temático da exposição. Além disso, a autora identifica nesta composição uma forma composicional clássica e afirma que, na tentativa de criar um idioma novo, Santoro apóia-se em procedimentos e formas clássicas. Ou seja, resíduos do classicismo, ou do neoclassicismo do início do século XX, também parecem presentes nesta fase (DURÃES, 2005: 211).

Contudo, na *Toccata* para piano, composta em 1954, observa-se uma ampliação de seu universo composicional que alia elementos nacionais a tendências em voga na música do século XX:

> O autor em suas entrevistas destaca a presença de melodias brasileiras, de um nacionalismo não tão evidente, que vai se expondo aos poucos, ao mesmo tempo em que alguns entrevistados destacam o fato de sentirem nessa obra resquícios do Romantismo do século XIX, assim como um prenúncio da Bossa Nova. [...] As harmonias apontam para um pós-romantismo, segundo nossa percepção, mesclando-se a outras tendências peculiares ao século XX (DURÃES, 2005: 212).

Por sua vez, a musicóloga Mariana Costa Gomes analisa que:

> A introdução da "Sinfonia Brasília" se assemelha à "Sinfonia Leningrado", de Shostakovich, 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 Tchaikowisky. Santoro teria se apropriado de uma estrutura da música erudita não pertencente à música popular e folclórica brasileira, apesar de utilizar elementos desta (GOMES, 2007: 58).

Na tentativa, portanto, de proceder a tal imbricação, "autorizada" pelo realismo soviético, Santoro não teria de escolher entre um "popular" e um "classicismo", mas poderia, criativamente, interligar tais modalidades estético-culturais em suas composições, conforme ele próprio descreve:

> Refletindo e estudando as razões do impasse criado pelas últimas tendências da música contemporânea [...] verificando também que a música popular mais facilmente era compreendida ou sentida sem o ser a criação hodierna, levaram-me à conclusão de que o antagonismo se aprofundava e que deveria achar um meio para conseguir solucionar o problema entre estas duas divisões da arte musical (apud MENDES, 1999: 43).

A não dicotomia entre tais modalidades estéticas provinha, em parte, de uma opção político-cultural defendida por Lênin, que acreditava dever o socialismo apropriar-se seletivamente do patrimônio cultural legado pelo capitalismo, enquanto Bogdanov considerava tal emprego nocivo, devendo a sociedade comunista pautar-se por uma nova cultura que denominou de "cultura proletária". Uma segunda divergência entre Lênin e Bogdanov refere-se ao projeto educacional a ser implementado: "Enquanto Lênin concebe a educação das massas como devendo ser organizado e dirigido por cima, Bogdanov a concebia como um processo espontâneo" (NOBRE, 2014: 1096-1097). Na sequência da liderança política do regime, Stálin pretendia viabilizar uma combinação entre nacionalismo e socialismo internacionalista:

> Procurava-se reafirmar o princípio leninista da continuidade cultural, enfatizando-se a restauração de valores da época burguesa que haviam sido "sepultados" pelos movimentos modernistas. O Partido Comunista passava a ser o guardião da herança clássica dos grandes mestres dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX (CONTIER, 1996: 205-206).

Essa inserção seletiva do "erudito" no realismo socialista não consistia, contudo, em uma imbricação cultural segundo a dinâmica circulatória preconizada por Bakhtin, e sim a busca de certa homogeneização ou padronização estética. Logo, também não cabe aplicar a tal projeto ideológico-cultural a noção de polifonia, formulada por Bakhtin, já que havia uma hierarquização de sentidos na maneira de proceder à articulação erudito-popular, estreitamente conduzida pelo Estado. As diferentes vozes, embora inseridas na produção cultural, não o eram em patamares iguais. Tal aspecto foi reportado, inclusive, à obra do próprio Claudio Santoro por relevantes estudos musicológicos contemporâneos:

> No que tange à recorrência das técnicas polifônicas, é certo que a música nacionalista de Santoro não prima por esta característica, o que não implica dizer que não ocorram linhas melódicas em contraponto. Tal como observamos, a textura polifônica tende a aparecer, geralmente, em trechos curtos e delimitados de um número reduzido de obras. Por volta de 1960, Nádia Boulanger teceria semelhante comentário, quando Santoro, interessando-se em restabelecer o contato com sua orientadora, envia-lhe algumas de suas últimas produções a fim de que a mesma pudesse avaliar a qualidade destas obras. Ainda que acentuasse a força vital e a poesia particular da escrita de Santoro, por outro lado, Boulanger não deixou de apontar o excesso de paralelismo e a ausência de polifonia na produção nacionalista avaliada (MENDES, 2009: 130).

Em paralelo, sugere-se, neste artigo, que a elaboração musical de Claudio Santoro não se ateve ao rigor estético provindo do realismo socialista, em sua instrumentalização pelo Partido e pelo ideário soviéticos, conferindo também atenção a sonoridades urbanas e ao enlace da música com linguagens artísticas mediadas pela técnica, como o cinema. Assim, como indica Marcos Napolitano,

> A rigor, a produção artística efetiva dos comunistas [no Brasil], mesmo nos tempos duros do realismo socialista, estava além dos estreitos limites do jdanovismo, a sua versão mais autoritária. Se houve um movimento nas artes plásticas (por exemplo, Clubes de Gravura) e na música erudita constrangida por esta doutrina; no cinema ou na música popular, por outro lado, os artistas comunistas dialogavam com outras influências que julgavam ser mais pertinentes na busca da comunicação com as massas, como o melodrama e as chanchadas, e com o samba. Cinema e música popular estavam menos afeitos ao folclorismo estilizado do realismo socialista e mais próximos das influências do mercado e do gosto das massas urbanas brasileiras. Filmes como *Agulha no palheiro* (de Alex Viany, 1952) ou *Tudo azul* (de Moacyr Fenelon, 1951) são exemplos desses diálogos improváveis e, mesmo no primeiro Nelson Pereira dos Santos, esses elementos estarão presentes (NAPOLITANO, 2014: 41-42).

Ora, nos anos iniciais da década de 1950, Claudio Santoro viu-se envolvido com a produção de trilhas sonoras para filmes, tendo sido contratado pela empresa Multifilmes, sediada em São Paulo, que chegou a produzir nove longas-metragens, dentre eles o primeiro filme brasileiro em cores, em 1953. Aliás, na Multifilmes, Claudio Santoro exerceu intensa atividade, atuando como diretor musical, regente de grupos orquestrais para gravações das trilhas sonoras e compositor de trechos musicais para filmes, como ele mesmo descreve em 1954 em sua correspondência a Geninha e Baby:

> [...] estamos morando em São Paulo desde o fim do ano passado. Vim porque fui convidado para escrever música para filme e como sabe esta é a cidade do cinema. Já escrevi depois que voltei da Europa no meio do ano passado 4 novos filmes, além de já ter escrito seis outros. Não deixem de ver *O Saci* quando passar porque foi considerado um dos melhores filmes brasileiros apresentados no ano passado, escrevi também *Agulha no Palheiro, Fatalidade, A Sogra, Chamas no Cafezal, Mulher de Verdade, Volta Redonda*, este último documentário e etc. (*a*pud MENDES, 2009: 119).

Além dessas obras, Santoro também produziu a trilha de *A Estrada*, que lhe rendeu o prêmio Saci de melhor compositor de 1953, o qual se somou à premiação por *Agulha no Palheiro* de 1953, em produção conjunta com a Cine Produções Moacyr Fenelon, Flama Filmes, Rubens Berardo e Unida Filmes. Note-se que a experiência de Claudio Santoro no cinema, em um curto espaço de tempo, foi abundante e bastante reconhecida, tendo recebido também a Medalha de Ouro da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro em 1954. Um dos diretores com quem Santoro trabalhou foi Alex Viany, que também se identificava com a ideologia comunista (SILVA, 2008: 6). Dessa maneira, Viany já no final da década de 1960, comentou que:

> Nas discussões de São Paulo e nos intermináveis papos com Alinor Azevedo, nossa maior preocupação era a busca de um cinema legitimamente popular brasileiro. Por um lado, abominávamos a alienação cosmopolita dos grandes estúdios paulistanos; por outro, lamentávamos o engodo das plateias populares através das chanchadas irresponsáveis. Fundador da Atlântida, Alinor seguira a

> lição de *Favela dos meus amores*, tanto em *Moleque Tião* [...], como em *Tudo azul* [...]. Havia nesses filmes um filão a ser explorado: o dia a dia carioca em seus múltiplos aspectos: o samba, o morro, o carnaval, o subúrbio e a Zona Sul (apud NAPOLITANO, 2013: 140).

Contratado para a produção musical de vários filmes, Claudio Santoro introduziu sons ambientais, que ecoavam em paralelo à trilha sonora: "*Agulha no Palheiro* se inicia como um agitado mapa parcial do Rio de Janeiro, englobando automóveis, ônibus e pedestres, mais música dramática" (SILVA, 2008: 2). Nisso, Santoro empregava os avanços tecnológicos que permitiam "a gravação *in loco* desses sons e sua posterior manipulação dentro de peças eletroacústicas, por exemplo" (ARAGÃO, 2012: 40-41). Simultaneamente, Santoro também inseria expressões musicais associadas a grupos subalternizados no Brasil, como apresentado no filme *Agulha no Palheiro*:

> A investigação sobre o paradeiro de José da Silva leva Mariana e Eduardo [personagens do filme] àquela boate, onde a moça se sente perturbada com um toque afro de música, perguntando se aquilo era macumba. Esse estranhamento sinaliza mais aspectos do popular no filme de Viany. O músico Juca é negro e se situa numa pequena classe média: dá aulas, compõe, apresenta-se em espaços públicos de elite. [...] As cenas da boate e do estúdio radiofônico são oportunidades para números musicais com Carmélia Alves, Dóris Monteiro, Trigêmeos Vocalistas e Teatro Popular Brasileiro (dirigido por Trindade) (SILVA, 2008: 5).

Se a música de *Agulha no Palheiro* incorpora expressões até então associadas ao exótico/folclórico, como as cenas de batuque e de frevo, essas performances ocorrem em espacialidades urbanas e boêmias, em uma até então inusitada associação de modernidade com agentes populares. Afinal, não apenas a literatura ou a musicologia, mas a própria produção cinematográfica costumava identificar cultura popular com mundo rural e com tradição. Não obstante, alguns protagonistas do campo cultural brasileiro identificados com o comunismo começavam a alterar tal enfoque, deslocando sua atenção para o mundo urbano e industrializado:

> Jorge Amado, nesse sentido, criou modelos de personagens que chegarão ao cinema nos anos 1950, como, por exemplo, o malandro solidário ao operário de *Rio, 40graus* (de Nelson Pereira dos Santos, 1954). Seus protótipos de vilões e heróis também chegarão à teledramaturgia, sobretudo pela mão de outro baiano comunista, Dias Gomes (NAPOLITANO, 2014: 40).

Em filmes que contaram com a participação de Santoro, era justamente a música que viabilizava essa tessitura entre uma

> [...] dualidade que se desdobra numa topografia social de novos pares: pobreza e ostentação, tradição e modernidade, sinceridade e mentira. E é discretamente "costurada" pela prática musical, nas cenas [do filme *Agulha no Palheiro*] em que o compositor e pianista Juca (vizinho e amigo da família – o ator César Cruz) se apresenta em emissora de rádio e boate (SILVA, 2008: 3).

Também o historiador Marcos Napolitano considera que:

> [...] a partitura do filme, a trilha sonora não diegética, foi composta por Claudio Santoro. Ao lado de Viany, que escreveu o roteiro e dirigiu o filme, todos eram quadros do Partido Comunista Brasileiro. Temos, portanto, algo mais do que uma ilustração musical do enredo. Neste caso a música, em seus vários ambientes e performances, é o lugar da equação sobre o nacional, o popular, o autêntico e suas representações audiovisuais (NAPOLITANO, 2011: 8).

Ademais, "por diversas vezes, Santoro salientaria o quanto sua atuação como compositor de música incidental possibilitou-lhe, em virtude da pressão imposta pelo cumprimento de prazos, um domínio técnico e soltura criativa, os quais jamais obteriam de outra forma" (MENDES, 2009: 119).

Conclusão

Em suas incursões ao Leste Europeu e à União Soviética entre 1947 e 1957, Claudio Santoro reconheceu-se, como músico e intérprete, alinhado a um projeto de constituição de um nacional-popular no Brasil que o fazia transitar reciprocamente entre as fronteiras do regional e do folclórico para um cosmopolita e um moderno, além de ser inquestionavelmente vinculado ao legado neoclássico-erudito.

Aliás, seu antigo professor Koellreutter reconhecia nele tal faceta tendente à hibridização das vertentes estéticas:

> Eu vejo o Claudio como compositor sob o ponto de vista estético e estilístico muito eclético, sempre mudando muito como estilo. Ele não se fixava em determinados tipos. E talvez a tendência geral no Brasil corresse nesse sentido. Eu talvez possa dizer que ele foi o primeiro que, inconscientemente ou conscientemente isso eu não posso julgar, começou nessa linha de não se fixar numa determinada linha como compositor, como Camargo Guarnieri que apresentava uma linha muito definida. Claudio tinha várias linhas, ele estava muito elástico nesse sentido (KOELLREUTTER, [s.d.]).

O trânsito estético promovido por Santoro entre 1947 e 1957 apresentava-se, contudo, como uma prática musical paulatinamente constituída – não um ato predefinido em função de seu alinhamento político-ideológico. Devido a suas práticas profissionais, ao diálogo com agentes culturais que compartilhavam com ele o interesse pelo socialismo, mas de forma a dialogar com novas expressões estéticas de realismo, que não o soviético, Santoro expressava seu interesse pelo labor cotidiano da população urbana e buscava inserir essa específica sonoridade nas trilhas sonoras que produzia. Ainda que tais inserções ocorressem, várias vezes, mais por justaposição do que por uma efetiva recriação de tal experiência em linguagem musical, houve, já por essa inclusão, uma mudança estética pontual. Nisso, Santoro também atentava para o interesse do público, uma de suas grandes preocupações, pois não lhe interessava produzir uma música que não interagisse com os ouvintes. O crucial, portanto, para Claudio Santoro, nessa transposição,

era que a linguagem musical viesse a expressar os dilemas, os sofrimentos, as esperanças vividas por uma sociedade:

> A minha evolução [...], a busca de fazer algo diferente, mas sem perder o humanismo, sem perder o sentimento, sem perder algo que ligue a obra ao ouvinte. Isto sempre me preocupou, tanto que mesmo as obras instrumentais eletrônicas, pelo menos é o que dizem, têm sempre algo de humano e fazem com que as pessoas se liguem à obra. [...] Com a entrada no Partido [Comunista] e as discussões ideológicas com certos amigos jovens que falavam sobre a problemática do compositor e a sua obra, havia muita incompreensão da minha parte na relação obra/ouvinte, obra/proletariado, exprimir as ideias proletárias, exprimir as idéias do povo brasileiro, dizer algo que ele sinta e ajudá-lo a progredir, enfim eram problemas que estavam na minha cabeça e procurava coisas (SANTORO, 1975).

Uma vez que buscamos aprofundar a temática nacionalista-popular na obra de Claudio Santoro entre as décadas de 1940 e 1950, recorremos a documentos inéditos com o intuito de buscar elementos que pudessem elucidar questões e apontar novos olhares e perspectivas sobre o tema. Registros como as diversas missivas analisadas, extratos de sua autobiografia gravada nos anos 1980, e a entrevista por ele concedida na década de 1970, sugerem uma interpretação sobre sua maneira de pensar a vida e a música, a partir das escolhas então promovidas. Ao assumirmos o processo de escuta da música e da voz, que ecoa de cada folha manuscrita, reconhecemos, não somente o valor artístico e intelectual do compositor, já bastante evidenciados por meio do legado de uma obra monumental, mas também as nuances dos questionamentos e anseios inerentes à complexidade da experiência artística.

Referências

AMBROGI, Lucas Dias Martinez. *Tensões sonoras*: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil - Mário de Andrade e o grupo Música Viva (1920 – 1950). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Estadual de Londrina, Londrina,2012.

ARAGÃO, Thaís Amorim. *Doce som urbano*: o triângulo e as territorializações dos vendedores de chegadinho em Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, [s.d.].

CONTIER, Arnaldo. Utopia, música e história. Koellreutter e jdanovismo no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E UTOPIAS, 17., São Paulo, 1996. *Anais...,* São Paulo: 1996. p. 203-215. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S17.19.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2017.

DURÃES, Josye. *Ideologias cruzadas na produção musical de Cláudio Santoro*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais....* Rio de Janeiro, 2005. p. 208-215. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao4/josye_duraes.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2017.

FRUNGILLO, Mário David.*Nacionalismo musical e brasilidade*: uma revisão. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2014.

GOMES, Mariana Costa. *Mediação música e sociedade*: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

GORENDER, Jacob. Entrevista [por Waldir José Rampinelli]. O PCB e sua atuação nos anos 50: Waldir José Rampinelli entrevista Jacob Gorender. *Revista Brasileira de História,* São Paulo, v. 23, n. 45, p. 303-309, jul. 2003.

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro*: janelas hermenêuticas. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

KOELLREUTTER, Hans J. *Entrevista a Jeanette Alimonda*. [s.d.]. Gravação em áudio.

MENDES, Sergio Nogueira. *Claudio Santoro e a expressão musical ideológica*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1999.

_____. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro*: roteiros divergentes e conjunção final. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados,* v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* n. 58, p. 35-50, jun. 2014

_____. Arte e revolução. Entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, n. 8, p. 7-20, 1997.

_____. *As interferências do real no melodrama musical de esquerda*: uma análise do filme Agulha no Palheiro (Alex Viany, 1953). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2011. p. 1-12. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307560685_ARQUIVO_Napolitano-SNHAnpuh2011.pdf>. Acesso em 17 maio 2011.

_____. Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme Tudo azul, de Moacyr Fenelon (1951). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 133-153, jun. 2013.

NOBRE, Iziane Silvestre. A práxis educativa revolucionária na transição: o caso russo. In: JORNADA DO HISTEDBR, 12. E SEMINÁRIO DE DEZEMBRO, Caxias, 2014. *Anais...,* Caxias: 2014. p. 1-15. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada12/artigos/6/artigo_eixo6_135_1409172840.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2017.

NOGUEIRA, Sérgio. *Claudio Santoro e a expressão musical ideológica*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Diário de Viagem,* 1954-1955. Mimeo.

_____. *Resgatando Memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

SANTORO, Claudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos - Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, v.2, n.3, p. 233-240, ago. 1948.

_____. Carta a Louis Saguer, 10 out. 1948a. Tarascon, Bouches-du-Rhône, França. Biblioteca Nacional Da França, código NLA248b. 2 p.

_____. Carta a Louis Saguer, 30 maio 1949. Cruzeiro, SP, Brasil. Biblioteca Nacional da França, código NLA248. 1 p.

_____. Carta a Louis Saguer, 22 mar. 1952. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Biblioteca Nacional da França, código NLA248. 2 p.

_____. Carta a Nadia Boulanger, 10 out. 1957. Sofia, Bulgária. Biblioteca Nacional da França, código NLA103. 4 p.

_____. Entrevista concedida a José Maria Neves em 29 maio 1975. Gravação em áudio, transcrita por Cesar Buscacio em nov. 2016.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri*: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, Marcos. Cinema e sociedade no Brasil dos anos 50. (Agulha no palheiro). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., São Paulo, 2008. *Anais*..., São Paulo: 2008. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Marcos%20Silva.pdf>. Acesso em: 14 maio 2017.

SILVA, Michelle Lauria. *As sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro*: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História,Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA, Iracele A. Vera Líbero de. *Santoro*: uma história em miniaturas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TONI, Flavia Camargo. Biografia, autobiografia e processos de criação no arquivo de Camargo Guarnieri. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais*.... São Paulo, 2007. p. 1-8. São Paulo, 2007.

VIANA, Abner. *A produção camerística para clarineta da década de 40 de Claudio Santoro*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas/Escola Superior de Arte e Turismo, Manaus, 2013.

VIEIRA, Alice Martins Belém. *Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea:* um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZHDANOV, Andrei. A tendência ideológica da música soviética. Discurso pronunciado em nome do Comitê Central do Partido Comunista da URSS, durante a discussão sobre a música soviética. *Revista Mensal de Cultura Política*, n. 21, out. 1949. Transcrição de Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm>. Acesso em: 18 out 2017.

Cesar Maia Buscacio é músico, pianista, pesquisador e professor associado do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Dede 2016 atua como diretor do Instituto de Filosofia Artes e Cultura da UFOP. Participou do processo de criação e implantação do curso de Música da UFOP. Durante o doutorado produziu a tese intitulada *Americanismo* e *Nacionalismo Musicais na correspondência de Curt Lange* e *Camargo Guarnieri (1934-1956)*, publicada através do Prêmio Produção Crítica em Música da FUNARTE. Esta pesquisa, financiada pela CAPES, foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História da UFRJ com um período Sanduíche na École Pratique des Hautes Études (Paris/França) sob a supervisão da professora Catherine Massip. Atualmente desenvolve uma pesquisa com enfoque na trajetória do compositor brasileiro Claudio Santoro, a qual teve início no período de estágio pós-doutoral na Biblioteca Nacional da França em 2013.cesarbuscacio@gmail.com

Virgínia Albuquerque de Castro Buarque é Doutora em História (UFRJ) e pós-doutora em Ciências Religiosas (Université Laval) e Teologia (FAJE). Coordenadora do Núcleo de Mentalidade e Memória do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, onde também leciona no Departamento de Música. Promove pesquisas acerca da interdisciplinaridade na musicologia, bem como na área de história religiosa. Em 2016, publicou o livro *Dom Luciano Mendes de Almeida: humanismo em (trans)descendência*, pela editora Loyola. virginiacastrobuarque@gmail.com