

**CLAUDIO SANTORO E O  
II CONGRESSO DE COMPOSITORES PROGRESSISTAS DE PRAGA**

**Ernesto Hartmann**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Linguagem e Estruturação Musical.

*SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical*

**Resumo**

A presente comunicação aborda o período Nacionalista, do compositor brasileiro Claudio Santoro, a partir da análise da influência do Zhdanovismo, política soviética de cultura, imposta durante o Stalinismo na URSS. Como consequência, o discurso de Santoro aponta para uma mudança radical em sua estética, moldada a partir de 1948 pela sua orientação política-ideológica.

**Palavras-chave:** Zhdanovismo; Cláudio Santoro; Realismo Socialista.

**As políticas soviéticas de cultura**

No II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em 1948 na cidade de Praga, inicia-se um período do Realismo Socialista na música, denominado Zhdanovismo. Zhdanovismo ou *Zhdanovshchina* é o termo utilizado para representar esta nova política cultural que tinha pretensões de amplitude global. A teoria de Zhdanov enunciava que todas as esferas do pensamento e da ação estavam divididas em dois campos mutuamente excludentes, antagônicos e irreconciliáveis. Estes dois campos estavam representados no plano das potências pela URSS e pelos EUA. A URSS liderava o Bloco Antiimperialista e Democrático, enquanto os EUA representavam o Bloco Imperialista e Antidemocrático. Com esta total politização da ética e do pensamento, aparentemente nenhuma dimensão da existência humana podia ser admitida como sendo indiferente; absolutamente todas estavam a serviço da ideologia. Da filosofia à literatura, do cinema ao divertimento, não se reconheciam outras alternativas. O pertencimento explícito e ativo ao campo representante da revolução socialista com a aceitação incontestada de seus valores e suas premissas filosóficas e estéticas era a única forma de não se posicionar objetivamente no campo inimigo, o do capitalismo.

Este grosseiro dualismo ideológico, fruto de um processo de extrema e brutal simplificação da realidade, propiciaria um permanente enfrentamento entre dois pólos absolutos: o da verdade e o



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

do erro, o do amigo e do inimigo, o do bem e o do mal, do amor e do ódio, diante dos quais, a neutralidade ou a indiferença não são apenas suspeitas, mas sobretudo, criminosas. Esta política perdurou até aproximadamente 1956, com a morte de Stálin e a ascensão de Nikita Krushev ao poder, instaurando um novo paradigma de coexistência menos antagônica com o ocidente. O Zhdanovismo, portanto, é fruto da política mais conservadora e repressora de Stálin, não compartilhada por seu antecessor nem (pelo menos no mesmo grau) pelo seu sucessor. Ele representou um hiato na liberdade de expressão dos compositores soviéticos com reflexo em grande parte do Leste Europeu, ao tentar utilizar a arte como veículo de propaganda ideológica, e que, em certa medida, foi aceita pelos estrangeiros que desejavam se alinhar aos ideais do Partido Comunista, caso de Santoro.

### **O Congresso de Praga de 1948**

Em 1948 a jornalista Zora Braga comunicou ao jovem compositor brasileiro Claudio Santoro da ocorrência de um congresso que aconteceria na Tchecoslováquia, organizado pelo sindicato dos compositores de Praga. A temática central deste congresso seria a seguinte questão: Para onde vai a música?<sup>1</sup> Divididas em áreas, as conferências tratavam de seis assuntos básicos: a estrutura e expressão da música atual/ música clássica e popular, o papel das tradições nacionais no desenvolvimento da música, a função social da música, o método da crítica musical contemporânea, a formação dos críticos musicais e Música, instrumento de paz e compreensão entre os povos. Como a música folclórica e o aproveitamento de temas nacionais ainda não interessavam muito a Santoro — visto que quase nada da rítmica brasileira e da temática folclórica pode ser encontrado em sua obra da fase atonal — ele definiu sua conferência com o próprio tema principal, “Para Onde Vai a Música”. Como subtítulo acrescentou: “O problema do compositor contemporâneo de acordo com a sua posição social”.<sup>2</sup>

### **Santoro e o Congresso de Praga**

Depoimentos de Claudio Santoro apontam para um alinhamento com as diretrizes do Congresso de Praga, altamente influenciado pelo Zhdanovismo e pelo clima político da década de 40. Talvez o momento crucial de sua adesão ao Realismo Socialista tenha se dado no ano de 1946, ao ser negado seu visto de entrada nos EUA em virtude de sua filiação ao (legal) partido comunista brasileiro.

“em 1946 recebi uma bolsa da Guggenheim Foundation e o consulado americano me negou o visto por eu ser membro do partido. O partido era legal e eu, como sempre



fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei e por isso não estava credenciado a entrar nos EUA.” (SANTORO, *Contando a Minha Vida*, Procedente de Jeanette Alimonda, In: LÍVERO, 2003).

Independente das manifestações anteriores de simpatia aos ideais socialistas, a negação do visto por motivos meramente político-ideológicos pode ter acirrado no compositor o já existente desejo de aderir à polarização política e a radicalização, optando por atender ao congresso de Praga, onde as questões estéticas da “música realista” seriam discutidas. Não se pode perder de vista o fato de que Santoro estava disposto a residir nos EUA e gozar da bolsa, apesar de suas convicções políticas. É do próprio Santoro outro depoimento que esclarece a hipótese de que para ele era prioritário seguir suas convicções ideológicas quando, por exemplo, sua decisão de não se diplomar em regência pelo Conservatório de Paris para atender ao chamado do Congresso de Praga:

“Quanto às atividades artísticas, cursei o curso de direção de Orquestra no Conservatório [Paris], mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga 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” (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A participação de Santoro neste congresso foi muito ativa, visto que ele concordava inteiramente com as propostas políticas. Estava, inclusive disposto a alterar detalhes em sua postura e a abarcar integralmente sua concepção estética para se alinhar com as resoluções ali tomadas. O estudo de música brasileira, que nunca interessou seriamente ao compositor, estava entre seus planos quando da ocasião de seu retorno ao Brasil, em Setembro de 1948.

“... um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia“ (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 13 de Setembro de 1948, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

Este projeto está em plena consonância com uma das resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva”, capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade. Na verdade, o projeto de Santoro — de pesquisar a música brasileira — nunca se realizou, voltando ele, então, a uma fazenda no estado de São Paulo. Atribuiu a falta de



oportunidades a uma campanha de silêncio contra ele, devido às suas posições políticas. Villa-Lobos havia prometido um cargo frente a OSB e um posto como professor do Conservatório Brasileiro, mas alegando falta de perfil para o cargo, razões políticas o impediram de ajudar Santoro. Seu desolamento e descontentamento com a falta de oportunidades é nítido na correspondência da época:

“1) como tem vivido desde que voltou da Europa?”

Resposta: Na fazenda cuidando de vacas, porque nas capitais não foi possível encontrar trabalho na minha profissão. (Composição e Regência). Pois os maiores da música no Brasil não se interessam em dar possibilidades para um jovem”

(SANTORO, Correspondência a Zora Braga, 16 de Fevereiro de 1950, In Mendes, 1999).

A intenção de Santoro de mergulhar neste projeto de pesquisa folclórica tem relação direta com a idéia de produzir uma música de boa qualidade artística e forte originalidade, com um perfeito estilo popular. Este “apelo aos compositores” definiu a estética da música do social-realismo. No momento em que Santoro assumiu o papel de representante desta estética no Brasil, produzindo inclusive artigos sobre o congresso e sua participação, sua obra era muito mais bem recebida no exterior do que em seu próprio país. Em carta a Curt Lange datada de 5 de agosto de 1955, podemos perceber como sua música é aceita no bloco socialista:

“Será estreada um Ballet de minha autoria no grande Teatro de Moscou, meu sucesso em Moscou e na Armênia, na Geórgia, foram imensos, regi entre outras obras de repertório clássico de Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc, minha Sinfonia com Coros. Em Moscou gravei para disco minha Sinfonia com Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas” (SANTORO, Correspondência a Curt Lange, 5 de Agosto de 1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte).

A posição de Santoro não era divorciada do pensamento de muitos intelectuais brasileiros que viam nos progressos soviéticos a oportunidade de mudança no Brasil. Entretanto, fica evidente em que medida Santoro radicalizou sua posição. A ruptura do compositor com Hans Joachim Koellreuter não se deu somente por fatores estéticos, mas também por uma lealdade aos princípios radicais do Zhdanovismo. Ou se estava a favor ou contra o sistema. Santoro interpretou a postura mais moderada de Koellreuter como um empecilho para a aplicação destas doutrinas no Brasil. Aparentemente, a discussão sobre o Dodecafonismo foi apenas um motivo superficial (embora condenado pelo congresso) do mal estar entre os dois.

“... é típico isso, neste momento em que o imperialismo procura por todos os meios solapar as nossas tradições culturais propiciando e propugnando um abandono do nacionalismo. Não é sem razão que se dá todo apoio a arte que fuja de suas raízes

populares. É necessário criar um clima desnacionalizante para mais facilmente dominar um povo” (SANTORO, 1948, p. 3).

Trata-se de uma aberta crítica às atividades desenvolvidas por Koellreutter que, coerentemente com o manifesto Música Viva de 1946, procurava incentivar o florescimento do novo e a prática da música popular (no caso específico, o Jazz). No artigo acima citado “Música e Charlatanismo”, Santoro não hesita em identificar Koellreutter como defensor das forças ligadas à “estrutura social decadente”, forças que se opunham ao novo, ao progresso, ao “humano”. A radicalização leva Santoro a considerar apenas duas correntes: a dos que fazem música (progressistas Zhdanovianos) e Charlatões que representavam os ideais da sociedade decadente.

Koellreutter não se posicionou claramente contra os progressistas, sua crítica era contra o nacionalismo exasperado, gerador de sentimentos patrióticos excessivos. Entretanto, também não foi capaz de definir que tipo de nacionalismo poderia ser adotado a partir do manifesto Música Viva. Sobre esta questão, Tacuchian comenta:

“A duplicidade conceitual do nacionalismo já é antevista no manifesto Música Viva de 1946, quando Koellreutter e seus discípulos afirmam combater ‘o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando forças disruptivas’. Koellreutter conceitua o ‘falso nacionalismo’ mas não explica o que ele entenderia por ‘verdadeiro nacionalismo’, se é que esta dimensão existia em oposição a outra.” (TACUCHIAN. 2006, p. 4).

### **Santoro após o Congresso de Praga**

Ao retornar do congresso de Praga, Santoro tinha planos de pôr-se a trabalhar em prol da divulgação do Manifesto. Seu primeiro artigo após o Congresso foi intitulado “Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”. Este artigo foi publicado em Agosto de 1948 pela revista Fundamentos e propunha a aplicação das resoluções do Congresso na música brasileira. Santoro tinha aceitado a missão de ser o realizador das idéias do Congresso no Brasil. Observa-se a sua intenção de conversão integral ao Realismo Socialista neste depoimento:

“Antes do advento do socialismo, o artista dava a impressão de estar na frente e de impulsionar o desenvolvimento da sociedade, porque o povo não estando no poder, ele representava de fato a vanguarda. Mas hoje nos países socialistas, o povo estando no poder, a classe revolucionária está na frente; o artista que marcha ao lado do proletariado, deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia.” (SANTORO, 1948, p.232).

A aproximação com Guarnieri (que se consumaria depois da Carta Aberta de 1950) aconteceu de forma natural, porém, com ressalvas sobre o nacionalismo que, para Santoro, deveria ser uma linguagem original e natural e não um exotismo.

“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 à então o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formatação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte, da escola de composição brasileira” (SANTORO, 1941, [s.p.]).

O discurso de Santoro está plenamente de acordo com as premissas realistas sobre a influência da música popular sobre a música. No Brasil, a primeira geração nacionalista composta por Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e outros que precederam imediatamente Villa-Lobos utilizava freqüentemente este exato recurso negado por Santoro, o da apropriação dos elementos superficiais do folclore sem uma estilização. Foi um passo importantíssimo para o nacionalismo brasileiro, principalmente se consideramos que foi seguido por gerações que alcançaram esta internalização e estilização, representados estes por Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandez e, posteriormente, por Guerra Peixe, Camargo Guarnieri e pelo próprio Santoro em sua fase nacionalista.

Um incontestável destaque deve ser dado a Villa-Lobos, devido à sua pioneira projeção internacional como músico nacionalista brasileiro. Não obstante, a apreciação de Villa-Lobos se deu não só pela qualidade de sua obra, mas também, devido a sua sólida atuação em prol da educação musical do povo no Brasil. Esta era uma das mais relevantes propostas do Congresso, que procurou estimular os musicólogos e compositores para ações que visassem liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. Estas ações educacionais são expostas como metas a serem cumpridas urgentemente para tornar a música instrumento de realização das grandes tarefas históricas imaginadas pelo socialismo.

A nova postura ideológica de Santoro foi capaz de operar mudanças fundamentais na sua concepção artística e gerar a desavença com Koellreutter a partir de posições que, inicialmente, eram também suas. A defesa do Dodecafonismo e do Atonalismo como elemento revolucionário passa pela questão conteúdo e forma, que foi a temática central da discussão entre ambos. Mais adiante, em 1950, vemos Santoro dar o seguinte depoimento sobre o assunto:

“Se a arte atonal não tem nenhum contacto com a linguagem musical usado por nosso povo, a qual é por essência tonal ou modal, deve ser posta de lado, para que não disvirtua as características próprias de nossa linguagem musical” (SANTORO, O Progresso em Música 1950, [s.p.]).

Após o retorno de Santoro, Koellreutter em carta responde a ele:

“A técnica é apenas um meio, mas nunca um fim ... Acho que não devemos discutir a ‘técnica’, mas o ‘conteúdo’ ... pode-se estar ideologicamente dentro do ‘Manifesto de Praga’ de uma ou de outra maneira (escrevendo em dó maior ou na técnica dos doze sons). Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra.” (KOELLREUTTER, Correspondência a Santoro, 10/07/1948, In: MENDES, 1999).

O radicalismo imputado por Santoro não o permitiu considerar a posição de seu antigo mestre ou, até mesmo, refletir sobre ela. Sua opinião já estava formada e definida a partir das resoluções do Congresso e não haveria mais possibilidade de reconsideração. Isso fatalmente acabaria por criar tensões na relação entre os dois e promoveria o conflito.

Outro conceito importante revelado por Santoro foi o do caráter positivo que a música deveria apresentar. Este caráter confunde-se com a idéia de música construtiva, relevante e instigadora para a classe. Nem todas as manifestações oriundas do povo seriam positivas e o aproveitamento do material popular/folclórico deveria ser feito de forma seletiva. Canções que rememorassem situações de comodismo, resignação, imobilidade social deveriam ser mantidas apenas na esfera dos estudos musicológicos. Estas não seriam de caráter positivo e sim negativo, pois não poderiam representar a vitória da classe operária e sua constante vigilância do poder.

Dos três grandes compositores nacionalistas desta geração, Santoro, Guerra Peixe e Guarnieri, podemos atribuir semelhanças no que diz respeito às questões mais superficiais do nacionalismo. Contudo, a orientação política dos três diferia amplamente no que diz respeito ao potencial de radicalização das idéias. Enquanto Guerra e Guarnieri tinham sua concepção estética nacionalista fundamentada nas idéias de Mario de Andrade, Santoro moldou a sua a partir de um referencial mais ideológico do que cultural. Sua estética estava a serviço de uma outra causa, na verdade muito mais que sua estética, seu ofício. Isso possibilitou radicalizar suas posições muitas vezes causando prejuízos para a sua carreira profissional no país e mesmo em seus relacionamentos pessoais. Sua volta ao Brasil foi, em parte, fracassada devido à falta de oportunidades que ele vivenciou em virtude de suas convicções políticas.

As palavras de Santoro em carta a Koellreutter definem como ele já estava mais engajado no Partido em 1947, antes do congresso, portanto, ideologicamente mais envolvido do que alguns de seus contemporâneos de expressão.



“No Rio estive com o Krieger e Guerra Peixe, tendo recebido do Guerra 11 revistas “Música Viva”. Tive a ótima notícia em saber que o Krieger está no Partido e que o Guerra iria votar na nossa chapa integral. É de fato um grande progresso desse pessoal” (SANTORO, Correspondência a H. J. Koellreutter, 28/1/47, In: MENDES, 1999).

## Conclusões

O Zhdanovismo, através do Congresso de Praga de 1948, foi extremamente relevante como fundamento teórico-estético para a concepção musical de Santoro em sua fase Nacionalista. Esta fase representa uma radical mudança na concepção estética do compositor e corresponde a importantes influências traduzidas em uma grande produção tanto no aspecto qualitativo quanto no quantitativo. Outras importantes influências como a de Mário de Andrade, também foram norteadoras do movimento Nacionalista Brasileiro da década de 40/50, mas, sem dúvida o aspecto estético-ideológico é muito mais marcante na obra de Claudio Santoro. Sua discordância de outra forte influência em sua formação, Hans Joachin Koellreutter, se deve a interpretação da postura de Koellreutter como um empecilho para a aplicação destas doutrinas no Brasil. Dado que o Congresso apontou o atonalismo e particularmente o serialismo como ferramentas não progressistas, preferindo o nacionalismo como sua estética, a postura de Santoro, inicialmente simpático a idéia de utilizá-las, foi forçada a sofrer uma profunda reformulação. Cabe notar que Santoro promoveu esta reformulação voluntariamente, visto que o regime no Brasil jamais aderiu oficial ou oficiosamente nenhuma postura socialista durante o final da década de 40.

## Notas

1. Oú va la musique? (título original em francês)
2. Lê problème du Compositeur Contemporain Dans as Position Sociale.

## Referências bibliográficas

KOELLREUTTER, Hans Joachin. Correspondência a Cláudio Santoro: 10/07/1948. Arquivo Cláudio Santoro.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. Fundamentos de uma Estética Materialista da Música, 1947, Palestra.

LENIN, Vladimir. *O Literature I Iskussktve*. [s.e.]: Moscou, 1957.





LÍVERO, Iracele, Vera. *Santoro: Uma História em Miniaturas: Estudo Analítico Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*. 2003. Dissertação (Mestrado) UNICAMP, Campinas.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTORO, Cláudio. *Considerações em Torno da Música Contemporânea Nacional*. Música Viva, Rio de Janeiro, Abril-Maio. 1941.

\_\_\_\_\_. *Contando a Minha Vida*, Sem publicação, Procedente de Jeanette Alimonda.

\_\_\_\_\_. Correspondência a H. J. Koellreutter: 28/1/47.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Vladmir Stepanek: 28/2/1950.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Zora Braga: 16/2/1950.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Curt Lange: 5/08/1955, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. *O Progresso em Música*. 1950. Arquivo Cláudio Santoro.

\_\_\_\_\_. *Música e Charlatanismo*. [195?]. Arquivo Cláudio Santoro.

\_\_\_\_\_. *Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga*. Fundamentos. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 232-240, agosto, 1948.

TACUCHIAN, Ricardo. *As Querelas Musicais dos Anos 50: Ideário e Contradições*. Revista Claves, V. 2, Novembro, 2006.

ZHDANOV, Andrei. A tendência Ideológica da Música Soviética. Problemas, Rio de Janeiro: n. 21, 1948.

