

# A música de Claudio Santoro e o giro cultural, epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio<sup>1</sup>  
 Virgínia Albuquerque de Castro Buarque<sup>2</sup>  
 (UFOP, Ouro Preto-MG)

## Resumo:

O ano de 1968 mostrou-se emblemático por seus questionamentos às abordagens e sistemas macro-estruturais, numa imbricação entre política, cultura e ciência. Como o campo musical dialogou com tais irrupções? Este artigo busca responder pontualmente a esta inquirição, através da interpretação da produção e da trajetória do regente e compositor brasileiro Cláudio Santoro: no decorrer de 1968, ele transitou entre a Europa, os Estados Unidos e o Brasil, veiculando suas primeiras obras em música eletroacústica. Recorrendo-se à leitura de algumas missivas inéditas e de pesquisas acadêmicas já elaboradas sobre Santoro, postula-se aqui, como hipótese, a existência de afinidades entre as intersubjetividades políticas dos movimentos de 1968 e a música eletroacústica de Santoro, desdobradas, por sua vez, em três aspectos complementares: a) a relevância da atuação criativa do intérprete; b) o exercício de democratização da cultura através do acionamento das linguagens, inclusive da música; c) a articulação entre modernidade, memória cultural e música urbana.

**Palavras-chave:** Movimentos de 1968, Claudio Santoro, música eletroacústica

## Abstract:

The year of 1968 manifested itself as emblematic for its questioning to approaches and macro-structural systems, in an imbrication between politics, culture and science. How did the musical field dialogue with such irruptions? The article searches to respond promptly to this inquiry, through the interpretation of the production and of the trajectory of the conductor and composer Claudio Santoro: during 1968, he travelled between Europe, the United States and Brazil, disseminating his first works in electroacoustic music. Resorting to readings of some unpublished correspondence and of previously elaborated academic research, it is postulated here, as hypothesis, the existence of affinities between the political inter-subjectivities of the social movements of 1968 and the electroacoustic music of Santoro, unfolded, in its turn, in three complementary aspects: a) the relevance of the creative performance of the interpreter; b) the exercise of the democratization of the culture through the activation of languages, including musical; c) the articulation between modernity, cultural memory and urban music.

**Key words:** Social movements of 1968, Claudio Santoro, electroacoustic music

1

Bacharel em piano (UFMG – 1987), mestre em Música e Educação (UNIRIO – 2003), doutor em História Social (UFRJ -2009) e pós-doutor em Música (EHESS – França, 2014). Tem experiência nas áreas de Performance Musical, Musicologia e Educação Musical. Integra o Departamento de Música como professor associado. Seus interesses de pesquisa concentram-se em Memórias, biografias e arquivos da música brasileira do século XX.

2

Formada em História na UFRJ, aí cursando a Graduação (1989), Mestrado (1994) e Doutorado (2005). Realizou pós-doutorado em Ciências Religiosas na Université Laval (2011-2012) e em Teologia na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (2013-2015). Também integra o Departamento de Música, o Programa de Pós-Graduação em História e o Curso de Especialização “Música e Interdisciplinaridade na Universidade Federal de Ouro Preto” como professora associada. Pesquisa principalmente os seguintes temas: Sonoridades e identidades socioculturais, interdisciplinaridade e interculturalismo.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

## Introdução

**E**ste artigo visa interpretar a produção musical de Claudio Santoro em um ano de extrema importância político-cultural: 1968. Ao consultar-se a correspondência de Cláudio Santoro, pode-se verificar que desde o início da década de 1960 ele já estava pensando em experiências com a vertente da música eletroacústica. Dessa forma, na carta enviada a Vasco Mariz, de 29 de julho de 1960, de Londres ele escreveu:

Estou com muita vontade de fazer pesquisas eletrônicas. Minhas obras estão sendo editadas pela Universal Ed. De Viena, Ricordi, Breitkoff etc. Como você vê, boas editoras. [...] Quanto às questões políticas – como sempre – sem participação. Quanto aos concertos? Muita água correu sob a ponte... e meu caro, muitas ilusões se foram com o tempo... Nosso tempo é trágico, não resta a menor dúvida, e nada como o amadurecimento para encararmos a vida com menos intransigência da juventude e mais compreensão objetiva... Me sinto hoje mais livre e liberto de tantos preconceitos. Quanto ao espírito, sinto-me sempre jovem, ansioso por aprender, insatisfeito com o que fiz até agora. Aceitando todas as experiências estéticas embora mantenha meu ponto de vista de maneira larga, evolutiva... (SANTORO, 1960. Sublinhado pelo autor).

Pouco antes, em 29 de março de 1960, ainda no Rio de Janeiro, ele remetera missiva a Heitor Alimonda, afirmando: "Você tem razão quando dá seu ponto de vista da composição e já estava no meu plano pesquisar n'outro sentido. O nacionalismo não deve ser um fim, mas um meio pelo qual o compositor ao se libertar dele não o consiga na sua essência...". Mas foi a partir de 1966, quando Claudio Santoro encontrava-se em Berlim Oriental, atuando como artista residente do Künstler Programm à convite da Ford Foundation e do governo da Alemanha, que ele iniciou de forma mais efetiva suas experiências com a música eletroacústica.<sup>3</sup> (SIMÕES, 2009, p. 12):

[...] comecei a fazer experiência de uma linguagem da utilização de elementos trabalhados através de efeitos eletroacústicos, ainda não com sintetizadores, mas com

3

Por música eletroacústica, recorre-se à definição de MOTTA, 1997 (itálicos nossos): "A utilização de recursos eletrônicos na composição musical ocasionou o surgimento de três principais tendências: a *Musique Concrète*, que faz uso de sons naturais reprocessados através de aparelhos eletrônicos; a *Elektronische Musik* (ou "música eletrônica pura"), cujos sons são sintetizados exclusivamente por meios eletrônicos, e organizados segundo o método do serialismo integral; e uma terceira tendência, a *Música Eletroacústica*, na qual os sons instrumentais passam a integrar esse novo quadro de possibilidades a partir da associação dos mesmos com os sons reprocessados da *Musique Concrète* e com os sons sintetizados da *Elektronische Musik*. Pode-se compreender música eletroacústica como a composição criada em laboratório que se utiliza de microcomputadores, sintetizadores, interfaces MIDI, samplers, etc. (TEIXEIRA, s. d.).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

dois gravadores. Fiz vários efeitos com piano, escrevi as primeiras obras nesse sentido [...] Escrevi realmente algumas obras que considero importantes dentro dessa linguagem que eu estava trabalhando, iniciando um período de coisas aleatórias – chamei meus quadros de aleatórios (SANTORO *apud* SIMÕES, 2009, p. 12).

Neste depoimento, Santoro referiu-se à composição de *Aleatórios I, II, III*, “obra para fita magnética e recursos audiovisuais produzida durante o biênio 1966/67, [que] inaugura o conjunto das obras compostas especificamente para o meio eletroacústico” (MENDES, 2009, p. 169). Já em 1968, quando havia retornado ao Brasil e vivia no Rio de Janeiro, Santoro compôs a primeira peça da futura série *Mutationen – Mutationen I* para cravo e fita magnética –, numa imbricação de elementos da música de vanguarda e experimental com a sonoridade do cravo industrial.

Lança-se, então, através deste artigo, a seguinte indagação: as alterações na música de Cláudio Santoro processaram-se em interface com o giro cultural, epistemológico e político que vinha sendo promovido nas ciências humanas e na filosofia naquele ano emblemático de 1968? Verificava-se então um paulatino distanciamento de sistemas explicativos abrangentes, como o estruturalismo (especialmente em voga na linguística, na psicanálise, na antropologia) e um marxismo de viés dogmatizante. Embora “muitos estudantes que se revoltaram em 1968 não possuí[ssem] profunda leitura da filosofia estruturalista”, por essa perspectiva formular-se de maneira “abstrata, especulativa e afastada das exigências da ação, [...] é compreensível que um ideário centrado na morte do sujeito e na busca de invariantes nas estruturas da economia, da sociedade, do inconsciente etc.”, não tivesse grande repercussão “entre os jovens, preocupados com o movimento, a mudança, as barricadas etc.” (THIOLLENT, 1998, p. 88). Em paralelo, a atenção passou a concentrar-se nas noções de cotidiano e de cultura, lidas sob um viés antropológico e acompanhadas, em termos metodológicos, por um destaque etnográfico ao acontecimento. Dessa maneira, o evento, o micro (e não as grandes narrativas) tornaram-se cada vez mais critério de inteligibilidade histórica.

Cotidiano, cultura e poder, por sua vez, mostravam-se categorias articuladas através da atuação de um sujeito inventivo em suas resistências



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

diárias: “noções como recepção, na perspectiva de Ricœur, têm que ser compreendidas num sentido semelhante ao dado por Michel de Certeau à categoria ‘apropriação’, pela qual o sujeito que se depara com qualquer tipo de produção cultural nunca é apenas passivo, elaborando sempre novos significados que, inclusive, historicizam a produção de sentido” (MARCELINO, 2012, p. 141). Daí, na esteira de Maio de 68, a importância da retomada da noção de sujeito, obviamente de maneira bem distinta de uma leitura universalista ou transcendental: trata-se de um sujeito criativo no seu fazer, historicamente operante em jogos de escalas, nas suas inter-relações com as alteridades, os discursos, os pertencimentos sociais em que se reconhecia, os conflitos com os quais se via defrontado e que viria (ou não) a assumir.

Ora, em paralelo, as composições eletroacústicas de Santoro alinhavam-se aos critérios de aleatoriedade, indeterminismo, improvisação (MENDES, 2009, p. 14; 142). Que afinidades e singularidades podem ser identificadas entre as “humanidades” e a música, resguardando-se a especificidade de suas linguagens? Como hipótese, três aspectos de confluência são aqui apontados: a) a relevância da releitura criativa do intérprete; b) o exercício de democratização da cultura através do acionamento das linguagens; c) a articulação entre modernidade, memória cultural e música urbana.

### 1. Percorso biográfico de Santoro, em um “ano que não terminou”

O ano de 1968 inicia-se para Claudio Santoro com uma oportunidade de trabalho no Rio de Janeiro, ardorosamente desejada pelo compositor, que havia acabado de retornar de um período na Alemanha: “Espero estar no Rio em fevereiro. [...] Gostaria de fazer alguma coisa. O que será possível? As poucas notícias que se têm da terra são muito ruins. [...] Ficarei ainda na Europa até o fim do mês. Gisèle irá na próxima semana, porque está enjoando muito, pois espera o terceiro!!” (SANTORO, 18 jan. 1968). O compositor também registra em sua correspondência a mudança na configuração de suas peças, devido a seu recente interesse pela vanguarda eletroacústica:<sup>4</sup> “Fiz uma grande “virada” na minha criação e quero tudo conversar com você. Mostrar os últimos trabalhos e os planos de futuro”

4

Esta virada abarca o período entre 1966 e 1977 (MENDES, 2009, p. 179).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

(*Ibidem*). Novas formas de produzir música, provindas de seu diálogo com setores de vanguarda na Alemanha, implicavam, por sua vez, em um espaço de atuação profissional e retorno financeiro, que urgia a Santoro obter. Contudo, devido a fatores políticos, ele se viu instado a recusar o emprego que lhe havia sido aventado no Brasil (FONSECA, 2016, p. 54):

Gisèle estava grávida do Raffaello e ele nasceu em 68. Quem pagou tudo foi o tio dela, pois eu não tinha dinheiro. Tentamos ficar no Brasil, Gisèle procurou o então general Darci Lázaro<sup>5</sup> - que naquela época tinha muito prestígio no Rio de Janeiro - para ver se podia resolver a minha situação, para eu poder trabalhar. Mas ele exigia que eu fizesse declarações políticas, porém eu não era político, não me interessava por política, eu só queria fazer música. O Coronel disse que seria então difícil eu conseguir emprego, e de fato estava muito difícil. Gisèle disse que iríamos embora do Brasil e o Coronel disse que não me dariam o passaporte. (SANTORO, 1989, F3/4, lado "A", p. 18).

Em diálogo com Sônia Santoro, filha de Cláudio, foi possível reconstituir a ligação entre a família de Santoro e o general Darci Lázaro:

Claudio e Gisèle se estabeleceram em Brasília por volta de 1962/1963. A Gisèle tinha uma aluna de ballet que era sobrinha desse militar, na época com patente de coronel, e através desta aluna ela foi até ele pedir uma "colocação" para Claudio. O coronel respondeu que seria difícil, porque Claudio era comunista e que poderia ajudar somente se Claudio abjurasse sua ligação com o comunismo por escrito. Naturalmente ele não aceitou. Este coronel "fiscalizava" Santoro inclusive durante os ensaios. Sabia, por exemplo, o quê Claudio comentava durante os ensaios, as expressões corriqueiras que utilizava e etc. Posteriormente, este coronel foi promovido a general e a Gisèle achou que a solução seria sair do país e, para isso, entrou em contato novamente com este general. Mas o mesmo disse que não deixaria Santoro regularizar a documentação (passaporte, visto etc.) para deixar o Brasil. Mas Claudio

5

Esta virada abarca o período entre 1966 e 1977 (MENDES, 2009, p. 179).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

tinha o passaporte e um conhecido que admirava seu trabalho o ajudou a conseguir o visto. (SANTORO, 2018).

Sem outros recursos, Gisèle Santoro viu-se instada a desfazer-se de suas jóias para conseguir financiar a viagem de seu marido para Nova York (FONSECA, 2016, p. 54):

Eu tinha meu passaporte, Gisèle vendeu suas joias e me comprou uma passagem para Nova York, onde me encontrei com Ussachevski,<sup>6</sup> que tinha estado no Brasil. Ele estava almoçando na minha casa, quando recebi o telefonema de que tinham invadido o nosso apartamento em Brasília – que eu ainda conservava pois tinha esperanças de um dia voltar ou poder ter o meu apartamento. (SANTORO, 1989, F3/4, p. 24).

Contudo, Santoro também não conseguiu emprego nos Estados Unidos, justamente por seu alinhamento político (FONSECA, 2016, p. 54):

Fui para Nova York, Ussachevski queria que eu ficasse nos Estados Unidos, disse que havia conseguido 2-3 Universidades, mas que seria melhor eu ir para a Universidade do Texas, que estava prometido para setembro/outubro, início do ano letivo. Concordei e disse que iria para a Europa tentar algo, mas que voltaria para o início das aulas. Nesse ínterim, recebi também um convite da Eastman School [of Music] do Walter Hendl para que fosse ocupar no ano seguinte a cadeira de Composição, o que também não se realizou. (SANTORO, 1989, F3/4, p. 24)

Finalmente, em outubro 1968, Santoro foi convidado para organizar o Festival de Música da América Latina sob o patrocínio do Teatro Novo, instituição privada sediada no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2014, p. 17):

Nessa época eu tinha organizado um Festival Jovem Música das Américas de quase 2 semanas, para o qual vieram compositores e intérpretes de todas as Américas, organizado pelo Teatro Novo e com o colaboração da TV Globo e da Sala Cecília Meirelles, onde foi realizado com as duas Orquestras do Rio (Teatro Municipal e

6

Darci Lázaro (1913-1997). Ingressou na Escola Militar no Rio de Janeiro, em 1933. Designado para o 2º Regimento de Infantaria, no Rio de Janeiro, em 1936. Promovido em 1937 a primeiro-tenente e em 1943 a capitão. Serviu na Força Expedicionária Brasileira (FEB), tendo lutado na Itália de 1944 a 1945. Retornou ao Brasil, servindo na 5ª Divisão de Infantaria (5ª DI), no Paraná. Em outubro de 1951, foi promovido a major, em 1957 a tenente-coronel e em 1963 a coronel. Participou das articulações contra o governo de João Goulart, que resultaram golpe civil-militar de 1964. Em dezembro de 1965, assumiu o cargo de comandante-geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro, sendo promovido em novembro de 1968 a general-de-brigada, condição em que foi procurado por Giselle Santoro (FGV/CPDOC. Verbetes "LÁZARO, Darci").



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

OSB), com vários Grupos de Câmara. Foi um Festival belíssimo. O que se fazia realmente de melhor nas Américas esteve no Rio de Janeiro naquela época (SANTORO, 1989, fita 3/4, p. 18).

Ainda no Rio de Janeiro, Claudio Santoro compôs *Mutationen I* para cravo e fita magnética (PAIXÃO, 2016, p. 12), a partir da encomenda da cravista Antoinette Vischer,<sup>7</sup> que tencionando gravar um disco comercial, propunha mil francos suíços de honorários por uma composição de 3 a 6 minutos de duração. Santoro finalizou a obra em dezembro de 1968 e em 23 de janeiro do ano seguinte o embaixador do Brasil na Suíça, Massarani, que intermediou a negociação, a enviou para Vischer (ARRUDA, 2017, p. 200).<sup>8</sup>

Mas como se mostrava impossível sobreviver apenas com organizações de festivais e encomendas de composições, Santoro, então, decidiu ir para a Europa. Do Rio de Janeiro, ele escreveu para Vasco Mariz:

Bem, meu caro, e vou “dobrando o Cabo da Boa Esperança” [está com 49 anos] com os mesmos problemas dos 20 anos... Como é triste o não reconhecimento de uma vida dedicada honestamente à música, ao meu país, e não ter onde, nem como, ganhar o pão de cada dia na minha pátria. Pátria, para quem, creio, sempre honrei seu nome e elevei o seu prestígio no estrangeiro. Estou tentando ficar no país. Se não conseguir o jeito é voltar para a Europa (SANTORO, ago. 1968 *apud* SIMÕES, 2009, p. 12).

Santoro, efetivamente, acaba dirigindo-se, ainda em 1968, para França, na tentativa de conseguir maior estabilidade profissional. Neste ano, ele cria sua obra *Interações Assintóticas*. Devido a esta composição, foi convidado pela Radiofusão Francesa “para dirigir uma série de programas sobre a temática de improvisação e de música aleatória, o que mais uma vez chamou a atenção do meio musical europeu” (FONSECA, 2016, p. 55):

Fui para Paris, onde fiquei hospedado na casa de Salmeron<sup>9</sup> cerca de 6 meses, e lá compus as minhas *Interações Assintóticas*. Fui muito ajudado pelo Philippot,<sup>10</sup> o Diretor da Radiodifusão Francesa, que me convidou para fazer 10 programas sobre o Aleatório e a

7

Nascida na Suíça, em 1909, estudou com Wanda Landowska. Tornou-se cravista famosa. Faleceu em 1973, também na Suíça. (Verbete VISCHER, Antoinette. *Historisches Lexikon der Schweiz*).

8

Esta partitura foi publicada em 1971 pela editora alemã Darmstadt, em duas versões, a principal e a de bolso, ambas nos idiomas alemão e inglês (enquanto o manuscrito original fora redigido em francês e português).

9

Trata-se de Roberto Aureliano Salmeron, nascido em 1922, o primeiro Diretor do Instituto de Física da Universidade de Brasília, pesquisador em raios cósmicos do CERN (Suíça), professor da Ecole Polytechnique, além de consultor para o Prêmio Nobel de Física. Devido à situação política do Brasil, Salmeron deixou o país em 1966, exilando-se na França (SALMERON, 2005).

10

Trata-se de Michel Philippot (1925-1996), que posteriormente, em 1975, foi convidado a criar o Departamento de Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Improvisação na música. Isso me deu bastante trabalho, foram quase três meses de pesquisa e o programa teve uma repercussão não só na França, mas também na Europa toda. Encontrei alemães que tinham gravado o programa (SANTORO, 1989, F 3/4, p. 24-25).

Em Paris, Santoro defrontou-se com uma grande turbulência político-cultural, numa emblemática conjuntura das reivindicações que então eclodiam em diversas partes do mundo:

Muitos jovens tinham a impressão de ter nascido numa sociedade estagnada, que relutava em se transformar – em mudar os próprios valores, o próprio estilo, as próprias normas – de maneira definitiva e afinada com suas aspirações. A música popular, o cinema e a televisão buscavam nos jovens sua maior audiência e seu principal mercado consumidor. Já em 1965, havia programas de rádio e televisão, revistas, lojas, produtos e indústrias inteiras exclusivamente voltadas para a juventude, e dependente de seu poder de compra (JUDT, 2011).

Esta insatisfação da juventude direcionou-se, entre outros elementos, à ausência de vagas nos sistemas superior de ensino e no mercado de trabalho. E aqueles jovens que conseguiam chegar aos bancos universitários passavam a reivindicar um saber mais comprometido com as mudanças sociais. Questionavam o valor de um conhecimento tão abstrato e de tão grande rigidez em sua hierarquia acadêmica, o qual, em nome de uma suposta neutralidade, dissimulava interesses de classe, políticos e ideológicos.

O pano de fundo de toda essa insatisfação era uma postura altamente crítica quanto à autoridade constituída, que atingiu não apenas a configuração das sociabilidades (relações entre gerações e entre pessoas), mas também o lugar atribuído às instituições, inclusive no campo governamental. Diferentes movimentos de 68 rejeitavam os canais e expressões da política partidária e institucional: “A primeira característica crucial do ideário da época é o questionamento radical a todas as formas de poder e a todas as autoridades constituídas, tendo em vista suas inclinações normalizadoras. Com efeito, contesta-se o poder do Estado



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

sobre os cidadãos, o dos homens sobre as mulheres, o dos médicos sobre os pacientes, o dos pais sobre os filhos, o das escolas sobre as crianças etc.” (SALEM, 1991, p. 64-65).

No campo musical francês, tais contestações abarcaram também o Conservatório Nacional Superior de Música, conforme relatório enviado pelo diretor da instituição ao Ministério:

No curso dos trabalhos que se seguiram no Conservatório Nacional Superior de Música entre professores, membros do pessoal administrativo e estudantes durante o mês de maio de 1968, a composição e o funcionamento do conselho superior de ensino foram profundamente contestados. As principais críticas reportaram-se ao número muito elevado de funcionários com cargos administrativos e sobre a insuficiência numérica dos membros eleitos. Os estudantes têm demandado, por seu turno, com insistência, participar da designação dos músicos estrangeiros e a eleger, isoladamente, uma parcela deles (LEFEBVRE, 2008, p. 17. Tradução nossa).

Mas os questionamentos político-culturais enunciados através da música mostravam-se plurais, englobando, inclusive, a música eletrônica:

[...] na *Sinfonia*, obra tornada emblemática do pós-modernismo, composta por Luciano Berio em 1968, os slogans vinculados aos eventos vão unir-se a transcrições de Beckett, Joyce, Mahler, Beethoven, Debussy, Schoenberg e muitos outros, em uma visão sincrética misturando as vozes do mundo com as da história. Interrogando assim essas vozes e suas múltiplas expressões em seus fundamentos, Maurice Ohana finaliza sua peça para orquestra vocal intitulada *Gritos* (1968) pelo movimento “Slogans”, dos quais alguns, ligados aos acontecimentos, provinham do bairro sob repressão em Paris [Quartier Latin]. É sobretudo através da colagem que Bernd Alois Zimmermann propicia que o *Requiem a um jovem poeta* (1967-1968) atravesse épocas significativas da história recente; a primavera de 1968 não é mais parisiense, mas tchecoslovaca, na



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

voz de Alexander Dubcek. Se Luigi Nono retoma vinte slogans de maio de 68 para sua criação eletrônica *Não consumamos Marx*, título emprestado aos grafites parisienses é, por contraposição, para melhor abolir a distância histórica e conferir à composição musical seu papel atual, participativo e federativo (DELVOSALLE, 2018. Tradução nossa).

Como ao final do ano de 1968, a situação política ficou ainda mais delicada no Brasil, com a instauração do AI n. 5, Santoro decidiu permanecer na Europa, aprofundando-se em seus experimentos composicionais com a música eletroacústica.

## 2. Do aleatório à importância da liberdade criativa do intérprete

A música eletroacústica era uma prática relativamente recente, não só para Santoro, mas para a cultura ocidental em geral. Ela começou a ser produzida ainda na primeira metade do século XX, quando o gravador de fita magnética foi incorporado à produção musical. Este recurso, inventado em 1935, passou a ser empregado na composição de músicas a partir do final da década de 1940, quando o músico e pesquisador francês Pierre Schaeffer<sup>11</sup> (da Radiodifusão Francesa) elaborou algumas peças: “Na ocasião ele “começou a “brincar” com o vasto arquivo de efeitos e sons naturais da rádio. Por não ser músico, Schaeffer passou a criar sequências sonoras próprias, montando e transformando sons de forma diferente dos conceitos e processos tradicionais. Em 1948, a rádio francesa transmitiu seu primeiro *Concert de Bruits*. No ano seguinte, Schaeffer publicou um artigo em que descrevia sua experiência e batizava o engenho de “Musique Concrète” (TEIXEIRA, s. d.). Na música concreta, os “sons eram manipulados pela alteração da velocidade, superposição de timbres em vários canais do gravador, corte e remontagem de fita magnética” (MOTTA, 1997). Neste mesmo ano, as peças foram apresentadas em salas de concerto e, desde então, passaram a também ser veiculadas em rádio e televisão. Isso permitiu ao compositor e sua equipe ter acesso às condições técnicas de um estúdio, inclusive gravadores de fita magnética e demais aparelhos eletrônicos.

11

“Nascido em Nancy, em 1910, e conhecido como o “pai da música concreta”, Pierre Schaeffer é também escritor e pioneiro da rádio, particularmente enquanto fundador do serviço de pesquisa da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), que dirige entre 1960 e 1975” (Verbete “Pierre Schaeffer”. *Arte no Tempo*). Faleceu em 1955.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

A musicologia tem como outro marco inaugural da música concreta a obra *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950), apresentada em 1950 por Schaeffer e pelo compositor Pierre Henry.<sup>12</sup> Em 1951, o Grupo de Música Concreta<sup>13</sup> é efetivado na Rádio e Televisão francesa. A música concreta portava elementos composicionais de indeterminação e aleatoriedade, devido à dinâmica de captação de sons pelo microfone. Ademais, “os próprios sons naturais são essencialmente desprovidos de precisão micro-estrutural, o que torna o ato de registrá-los impreciso e interminado. Tem-se, dessa forma, duas modalidades de indeterminação: a da micro-estrutura dos sons propriamente ditos; e aquela da captação e registro desses sons” (MOTTA, 1997).

Em 1952, chegou a Paris o compositor alemão Karlheinz Stockhausen,<sup>14</sup> que logo aproximou-se do grupo de pesquisas de música concreta (Clube d’Essai) formado por Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Com a ajuda de filtros e oscilógrafos, Stockhausen analisou os espectros sonoros das fontes, espécie de decupagem dos componentes timbrísticos de um som. Observou que, se era possível conhecer com precisão as características de um som ou ruído, seria possível também produzi-lo sinteticamente. Nasceram então os primeiros trabalhos definidores do que viria a ser conhecido por música eletroacústica (TEIXEIRA, s. d.).

O interesse do campo musical pelo eletrônico, a partir dessas primeiras experiências de captação, foi desdobrado na inclusão do processo criativo na obra. Isso foi viabilizado pela *Elektronische Musik*, que aplicará o serialismo integral na composição de sonoridades com recursos eletrônicos. Desta feita, buscava-se uma relativa coerência na organização das frequências sonoras, sem que o aleatório fosse eliminado: “É na música puramente eletrônica (na composição eletrônica, portanto) que se torna evidente o fato de que, mesmo em estruturas musicais rigidamente organizadas, encontram-se elementos de indeterminação e aleatoriedade” (MOTTA, 1997).

Em termos históricos, a música eletrônica “pura” fora iniciada no próprio ano de 1952, na Alemanha, mais especificamente em um estúdio na cidade de Koln (Colônia). Ali atuava, além do mesmo, Karlheinz Stockhausen, o jovem compositor Pierre Boulez.<sup>15</sup> Ambos desenvolveram um método

12

Tal peça foi antecedida por um estudo, *Étude aux chemins de fer*, elaborada em 1948 a partir de gravações de locomotivas em movimento (MOTTA, 1997). Pierre Henry (1927-2017). Compositor francês. Estudou com Messiaen no Conservatório de Paris entre 1938 e 1948. Entre 1949 e 1958 participou do estúdio de música concreta de Schaeffer e posteriormente, criou seu próprio estúdio. Toda sua obra é composta em fita magnética, incluindo Ballets para Béjart e obras religiosas. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 423-424).

13

Desde 1958 denominado Grupo de Pesquisas Musicais (Groupe de Recherche Musicales – GRM) (*ibidem*).

14

Karlheinz Stockhausen (1828-2007). Compositor alemão. Estudou com Frank Martin em Colônia, mas o contato com a obra de Messiaen foi decisivo em sua trajetória. Explorou vários recursos composicionais, tais como: ramificações da música instrumental serial, música eletrônica, sons vocais sintetizados em fita magnética, dentre outros. Compôs extensa obra em gêneros diversos como, Óperas, Música orquestral, Instrumentos com fitas magnéticas e música vocal. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 905).

15

Pierre Boulez (1925-2016). Compositor e regente francês. No Conservatório de Paris, estudou com Messiaen e Andrée Vaurabourg. Aproximou-se do dodecafonismo com René Leibowitz e compôs extensa obra com base no serialismo. A partir dos anos 70 assumiu a direção do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), estúdio para composição ao computador no Centre Georges Pompidou em Paris. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 126).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

em que os parâmetros musicais têm seus valores fixados eletronicamente, segundo o serialismo, e são registrados em fita magnética. Em paralelo, em 1951 surgira a "Música Aleatória", através de duas obras compostas pelo músico americano John Cage,<sup>16</sup> *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*. Nelas, o aleatório, tanto no âmbito composicional como interpretativo, são evidenciados e, mais ainda, incluindo a acolhida da obra pelo ouvinte.

Todavia, a música eletrônica "pura", baseada no controle timbrístico, não permitia a execução da pluralidade de variações e inflexões possíveis aos sons musicais, limitando esteticamente as composições (MOTTA, 1997). Novos esforços então se viram empreendidos, na ousada tentativa de articular aparelhagem eletrônica e participação dos intérpretes. Tinha início a música eletroacústica.

[...] a produção em tempo real de sons eletrônicos e acústicos - que "dialogavam" com os sons previamente gravados - eram notados na partitura de forma a dar ao executante amplas possibilidades de participação criativa na interpretação da obra. Além disso, a notação musical solicitava dos músicos (envolvidos na execução e interpretação musicais) a reagirem reciprocamente em relação uns aos outros, e a apresentarem variações sobre o que haviam ouvido do material sonoro apresentado pelos demais músicos. Desta forma, a espontaneidade dos intérpretes, sendo solicitada pelo compositor na estrutura mesma das partituras, possibilitava ainda mais a inclusão do acaso na execução musical, além de contrapor às sonoridades pré-gravadas as flexibilidades e as sutilezas de um discurso musical que privilegiava as singularidades do momento em detrimento das singularidades do permanente (MOTTA, 1997)

O interesse de Santoro na composição eletroacústica, iniciada na obra *Mutationen I*, evidencia a importância por ele atribuída à liberdade criativa do intérprete, que assim tornava-se uma espécie de co-autor da obra (ARRUDA, 2017, p. 208).

Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções

16

John Cage (1912-1992). Compositor norte-americano. Um dos pioneiros da composição aleatória e eletroacústica, e da adoção do uso de instrumentos não convencionais. É considerado uma dos principais compositores da vanguarda artística do pós-guerra. No conjunto de sua obra, destaca-se a música orquestral, assim como a ênfase no piano preparado e peças para instrumentos de percussão. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 154).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada. Então acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 178).

Isso não implica que Santoro não fornecesse indicações, através de gráficos, sobre as interpretações sugeridas (andamentos, variações rítmicas, alternâncias de pedais, mudanças timbrísticas, como gravar a parte da fita magnética), mas eram apenas encaminhamentos que propunha:

O que há de especial nestas composições é que o intérprete produz a sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça instruções, o intérprete não deixa de ter ampla liberdade. Suas manipulações, sem complicações (*multiplay*, aceleração ou retardo de rotação, transformações sonoras etc.), devem revolver, alterar, complementar, desenvolver. Timbres, densidades, movimentos, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. Deve-se indicar que o intérprete administra sua gravação utilizando os meios mais simples (Um estúdio de gravação não é necessário para esta finalidade). Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. (Texto introdutório à versão de bolso publicada pela Darmstadt, que não indica o nome do autor, mas cujos dizeres sugerem "ter passado pelo crivo de Santoro ou até mesmo escrito pelo próprio compositor". (ARRUDA, 2017, p. 209).

Além disso, observe-se que Santoro não enviou *Mutationen I* a Vischer com a fita magnética gravada, quer por falta de equipamento de



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

música eletroacústica para fazê-lo, quer justamente para deixar tal margem de livre interpretação em aberto (*Ibidem*, 208).

A atenção a novas maneiras de significar o real e à liberdade criativa do intérprete também faziam parte dos interesses dos campos das ciências humanas e da filosofia. David Harvey, no livro *A condição pós-moderna*, aponta para o questionamento epistemológico que vinha sendo lançado às anteriores premissas de universalidade, de causalidade e de dualismo (natureza/cultura, sujeito/objeto, alma/corpo...), por sua vez acompanhada pela atenção conferida à linguagem (quer como texto, quer como discurso), bem como às positivities múltiplas e locais (HARVEY, 1993, p. 45- 55). Os paradigmas do discurso científico, inclusive na área das ciências humanas, eram questionados sobretudo em seu formato estruturalista. Assim, remetendo-se a expoentes do pensamento germânico, sobretudo a Nietzsche e a Heidegger, a epistemologia emergente em 1968 contestava ao estruturalismo o pautar-se no mesmo “fundamento teológico e platônico que perpassa[va] o essencialismo de boa parte da filosofia moderna (particularmente o projeto cartesiano e, depois, kantiano, de fundamentação da apreensão do mundo num sujeito pensante)” (MARCELINO, 2012, p. 135). O sujeito, assim como a cultura, apresentavam-se como inconclusos, constituindo-se mutuamente em suas interrelações históricas.

Por isso, não foi casual que Santoro mencionasse o conceito de “forma aberta” relacionando-o, em coincidência com as teses de Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta*, uma coletânea de artigos sobre a poética da arte contemporânea, lançado em junho de 1962 (ARRUDA, 2017, 210; MENDES, 2009, p.179).

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (ECO, 1968, p. 37)



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

E, como exemplo, Umberto Eco cita justamente a obra de Karlheinz Stockhausen, *Klaviers-tück*, na qual o “autor propõe ao executante, numa grande e única folha, uma série de grupos entre os quais devera escolher primeiramente o grupo com o qual iniciar, e depois, um de cada vez, os que devem ser unidos ao anterior; nessa execução, a liberdade do intérprete baseia-se na estrutura “combinatória” da peça, “montando” autonomamente a sucessão das frases musicais” (ECO, 1991, p. 38).

Desta forma, a “abertura” sugerida por Eco seria uma espécie de metáfora epistemológica, em interface com as mudanças que vinham ocorrendo nos diferentes saberes, “advindas da descoberta das lógicas de valores múltiplos, da teoria da relatividade, da física quântica etc.; campos onde a indeterminação e incompletude tornam-se aceitáveis e mesmo naturais” (LOPES, 2010).

Por sua vez, Boaventura de Sousa Santos, no livro *Um discurso sobre as ciências*, publicado em 1987, indicava que a eclosão de uma crise nos paradigmas hegemônicos do saber científico moderno, inaugurado no século XVII, poderia ser remontada ao início do século XX. Ele elenca, como vetores dessa ruptura, inovações tanto no campo da física (com a teoria da relatividade de Einstein, os estudos de Heisenberg e Bohr sobre o quântico), da matemática (o teorema da incompletude de Gödel) e da microbiologia e da química (os sistemas abertos de Ilya Prigogine) (SANTOS, 2002, p. 8-30). E justamente no campo das ciências físicas e da natureza, o estudo da configuração do som contribuíam para tal releitura, onde as estruturas fechadas davam lugar a sistemas interativos, com decisivas incidências na produção musical.

Observe-se, porém, que liberdade criativa ao intérprete e ao ouvinte não implicava, nem para Eco, nem para Santoro, banalização musical, pelo contrário – tal liberdade acirraría as exigências de capacidade de uma crítica musical por parte dos sujeitos sociais. Simultaneamente, isto também implicaria, por parte do público, uma abertura para as expressões de vanguarda, o que nem sempre ocorria. Assim, por exemplo, a pianista Anna Stella, em carta escrita para Cláudio Santoro em junho de 1968, mantida sob a guarda da Universidade de Brasília, comenta:

Quanto ao concerto que eu sugeri para você escrever, de fato, como você diz, se a obra for de acordo com o



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

que você está compondo atualmente, vai restringir não só o público, como a possibilidade de execução. Eu, por mim, até que gostaria de tocar uma obra de vanguarda, mas nesse caso particular, em que é preciso atingir o público norte-americano, sem suscitar controvérsias, o melhor seria uma obra menos revolucionária. O que eu gostaria é algo que, apesar de ser em linguagem de vanguarda, ainda não tivesse atingido a fase de fusão com a música eletrônica; em síntese: música tocada no piano. Eu, por várias razões, eu queria tocar um concerto seu; que representasse o pensamento atual, mas sem as experiências mais ousadas (aos olhos do público em geral), e eu pudesse fazer nos E.U. o sucesso que fazem as obras de Ginastera, por exemplo. Estou certa de que seria um sucesso. Porque você tem uma noção de orquestra, extraordinária, porque você é brasileiro - e desde Villa-Lobos, eles pararam de saber o que é que nós fazemos, e porque nos E.U. eles gostam de tudo que significa arte de vanguarda (*apud*: GOMES, 2007, p. 97. Grifo da remetente).

### 3. Música e democratização político-cultural

Na década de 1960, antes mesmo do golpe civil-militar de 1964, o experimentalismo emergia como uma alternativa composicional na música, como expresso pelo *Manifesto* do grupo paulista "Música Nova", lançado em 1963. Nesse documento, os músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal indicavam seu interesse pela produção de sonoridades musicais mediadas pela máquina ou por mecanismos industriais (ARRUDA, 2017, p. 205).

Observe-se que parcela desses músicos atuava no Departamento de Música da Universidade de Brasília,<sup>17</sup> dirigido por Cláudio Santoro desde sua criação, em 1962 (GOMES, 2007, p. 10), concomitante à inauguração da própria Universidade. A proposta formativa da UnB, delineada por Darcy Ribeiro, era inovadora: promover uma formação crítica e interdisciplinar, de modo que, por exemplo, "alunos de engenharia [...] eram incentivados a

17

Santoro convidou os músicos Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Décio Pignatari e Régis Duprat para lecionar na UnB.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

seguir curso de cinema com Nelson Pereira dos Santos ou estudar música com Cláudio Santoro” (DAVIDOVICH, 2005, p. 214).

Na Universidade, Santoro fundara uma orquestra sinfônica que, por sua iniciativa, “todos os sábados de manhã, às 11 horas, [promovia] um concerto aberto à população de Brasília. Os concertos eram dados no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, sempre lotado, com suas grandes portas laterais abertas, e havia mais gente fora sentada na grama do que dentro do anfiteatro, a ouvir música. Espetáculo grandioso” (SALMERON, 2013, p. 5). Desta forma, Santoro não abriu mão de seus anteriores princípios de interação entre a música e o conjunto das camadas sociais, principalmente daquelas que eram costumeiramente mantidas distantes de espaços considerados mais elitizados.

Lembremos que ao final da década de 1940, Santoro participava de encontros internacionais em Praga e na Polônia que, vinculados a uma estética conhecida como “realismo soviético”, tinha por objetivo incentivar uma “ressignificação do nacional-popular pela música, inclusive no que se refere às tradições brasileiras. [...] Santoro considera ser fundamental que o artista, ao lado de um domínio instrumental e da teoria musical, envolva-se também nas lutas sociais [...] 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” (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p.154). Em paralelo, nos anos 40 e 50, promovera algumas viagens ao Leste Europeu e à União Soviética, também pautadas nesta mesma perspectiva, além de sugerir a criação, no Brasil, de uma seção da Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, cuja função seria divulgar as ideias do realismo socialista.

Tal alinhamento político-cultural, portanto, manteve-se em Santoro, mas conjugado a novas escolhas estético-musicais. Por um lado, em 1953, ocorre o falecimento de Stálin, seguido por um paulatino conhecimento das atrocidades cometidas durante seu governo. Mais do que um desencanto, a morte de Stálin suscitou uma certa pluralidade nas maneiras pela qual a dimensão cultural poderia ser empregada como um fator de crítica e conscientização cultural. Simultaneamente, o recurso à tecnologia



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

mostrava-se como um desafio composição de grande apelo a Santoro, tanto pela específica sonoridade que propiciava, quanto por seu baixo custo de produção, ainda que o acesso a estúdios com aparelhagens mais complexas ampliasse as possibilidades de elaboração musical. Assim, Santoro não deixava de associar música eletromagnética e democratização (MENDES, 2009, p. 207).

A Universidade de Brasília tornou-se um dos polos de criação da música experimental, com professores montando grupos de criação, que incluíam também a música aleatória. Desta forma, por exemplo, Duprat e Cozzela estruturaram um projeto para um laboratório sonoro, que operava como um Centro de Pesquisas Fonológicas, além de ministrarem um curso de Comunicação Sonora, integrado à formação em Música (GAÚNA, 2001, p. 39).

Também os festivais apresentaram-se como locus cultural para a emergência da música eletroacústica. Assim, em 1962, Gilberto Mendes e Willy Correia iniciaram, em Santos, em 1962, o Festival da Música Nova (também denominado Semana de Música de Vanguarda e Semana da Música Contemporânea), em comemoração aos 40 anos da Semana de Arte Moderna. Esta modalidade de música custava a ser bem aceita pela crítica, mas a imprensa, de forma geral, começava a lhe conferir atenção. Assim, em 1965, o concerto de Diogo Pacheco no Teatro Municipal de São Paulo tornou-se matéria de importantes jornais cariocas e paulistas: “O *Última Hora*, em especial, pôs na primeira página a confusão gerada no Municipal por causa da música apresentada. Era a primeira vez que se mostrava no Teatro Municipal de São Paulo um concerto só de música de vanguarda nos anos 60” (SOARES, 2006, p. 43).

É importante considerar que, a música experimental, pela sua própria estética, já consistia em um questionamento do *status quo*, por apontar que inovações eram possíveis e até desejáveis, ainda que ela não veiculasse nenhuma contestação político-ideológica explícita. Assim, “a censura militar não apoiava os interesses da música de vanguarda, forçando os compositores às outras opções de trabalho, que resumem-se apenas em *jingles*, trilha sonora para comerciais de televisão, trilha sonora para cinema, teatro e outros tipos de músicas comerciais, como o movimento “Jovem Guarda”.” (ARRUDA, 2017, p. 207).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Todavia, o ano de 1965 ficou marcado pelo desmonte dessas iniciativas, devido à intervenção militar sofrida pela Universidade de Brasília, com destruição de equipamentos e demissão de professores (ARRUDA, 2017, p. 206). O pivô deste conflito foi o *Manifesto* lançado por doze coordenadores de curso, entre os quais Claudio Santoro, opondo-se ao afastamento de um docente, decretado pelo Ministério da Educação, sob a alegação de que tal contratação fora “indevida”, uma vez que este professor já havia sido demitido da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com base no AI n.1. O governo militar reagiu violentamente contra o *Manifesto*, e 223 dos 305 professores da UnB foram desligados da instituição, entre os quais Claudio Santoro (MENDES, 2009, p. 148).

Contra Santoro pesava, além de ter assinado o *Manifesto*, seu vínculo anterior com o Partido Comunista, que o conduziu, além de manifestar seus posicionamentos através de produções musicais propriamente ditas, a publicar artigos em prol do realismo socialista. Assim ele procedeu, por exemplo, junto à revista *Fundamentos*, criada em 1948, na cidade de São Paulo, por intelectuais paulistas ligados ao Partido Comunista, sob a direção de Ruy Barbosa Cardoso e Monteiro Lobato, substituído, em função de seu falecimento, por Afonso Schmidt (ARBEX, 2012, p. 86-87).<sup>18</sup>

Oscilando entre sua permanência em Berlim, em 1966, após a intervenção na UNB, o retorno ao Brasil em 1967, passagens pelos Estados Unidos e por Paris em 1968, e a ida prolongada para a Europa, ao final deste mesmo ano, Santoro ia optando por uma nova estética musical – afinal, as artes apresentavam-se bem mais receptivas à inovação do que o campo político, sobretudo no Brasil pós AI5.

#### 4. Modernidade, tradição e memória histórica

Ao observarmos a obra *Mutationen I*, percebemos elementos musicais do passado e atuais que se fusionam – acústico e eletrônico, som e silêncio, promovendo assim a “propaganda de todas as espécies” (ARRUDA, 2017, p. 210). Em termos de dinâmica composicional, para criar *Mutationes I*, Santoro recorreu às orientações que havia recebido de Paul Hindemith<sup>19</sup> acerca da relação intervalar na música atonal, no contexto das aulas ministradas por Koellreutter, que trouxera para o Brasil o que denominou “Harmonia Acústica” (ARRUDA, 2017, p. 236).

18

O último número deste periódico data de dezembro de 1955.

19

Paul Hindemith (1895-1963). Compositor alemão. Estudou composição com Mendelssohn e Sekles no Conservatório Hoch em Frankfurt am Main. Desde o início de sua trajetória de compositor, ficou conhecido com a sua produção camerística e suas Óperas expressionistas. Posteriormente, retorna a uma produção de cunho neoclássico e, ao mesmo tempo, utiliza uma harmonia tonal expandida e elementos caracteristicamente modernos e jazzísticos. No início dos anos 30 abraça com ênfase à música orquestral e teve repercussão em desacordo com o movimento nazista. Em 1940, Hindemith emigrou para a América do Norte, tendo alunos como Lukas Foss, Norman Dello Joio, Harold Shaper e Ruth Schonthal. Adquiriu a cidadania norte-americana em 1946, e regressou à Europa em 1953, e passou a lecionar na Universidade de Zurique. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Em paralelo, na música eletroacústica, variantes de tradições culturais podem ser articuladas ao cosmopolitismo da vida urbana. Aliás, foi justamente através desta imbricação entre o sociocultural e o urbano-cosmopolita que Claudio Santoro conseguiu manter seu vínculo aos compromissos que anteriormente assumira com o “popular”, em diálogo com o ideário comunista, e a estética cultural modernizante que adotava, partidária do aleatório e do indeterminado. Desta maneira, em carta para Vasco Mariz, datada de 24 de maio de 1968, ele retomava

[...] experiências que poderiam mostrar que no Brasil não morreu a música com a morte de Villa-Lobos. E que estamos vivos e atuando no cenário internacional, como provam os convites que estas obras obtiveram na Alemanha e contratos com a Editora Jobert, que pagou até 500 dólares para prioridade das obras. São elas, por exemplo, as *Intermitências II* para piano, 13 instrumentos, 4 microfones e dois auto-falantes que transformam a obra na execução com grandes paramentos aleatórios etc. Esta obra foi escolhida por Lucas Foss<sup>20</sup> para seu festival no próximo ano e pretende gravá-la.

Em tempos de acirrada industrialização, grupos de distintos segmentos sociais apropriam-se de elementos da tecnologia de consumo, a fim de produzir expressões de afirmação identitária. Em paralelo, as cidades apresentam-se como um ambiente de múltiplos cruzamentos culturais (CERTEAU, 1994). Assim, a partir do final dos anos 1960, “as inovações técnicas e estéticas da música eletrônica não se limitavam aos estúdios: músicos dotados de gravadores e sintetizadores produziam novas modalidades de música, também conhecida como “pop music”, seguidas pelo movimento psicodélico, a música jamaicana, o disco, a new wave ou o hip hop” (CALVET, 2013. Tradução nossa).<sup>21</sup>

Lembremos que, no Brasil de 1967, o artista plástico Hélio Oiticica realizou a instalação “Tropicália”, a qual desdobrou-se na constituição desse amplo movimento artístico-musical, agregando figuras de porte de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e outros. Nesse contexto, “a Tropicália começou a pesquisar toda incomensurável riqueza do imaginário popular com seus milhões de soluções; não só popular no sentido da rua brasileira, mas também dentro do popular internacional. Tudo aquilo que

20

Lucas Foss (1922-2009) Compositor, regente e pianista norte-americano, de pais alemães. Estudou em Berlim e Paris. Foi aluno de Hindemith em Yale. Suas primeiras obras com elementos neoclássicos e do folclore norte-americano lhe trouxeram reconhecimento como compositor. Na década de 1950 começou a explorar a improvisação e outros recursos incluindo os eletrônicos. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

21

No final do século XX e início do XXI, na Europa, as músicas urbanas já estavam sendo diretamente associadas aos segmentos populares empobrecidos, com aprendizagem através da prática, no contato cotidiano com outros músicos. Em 2009, foi fundada a EUMCA (European Urban Music & Culture Association), tendo também surgido o Observatório Nacional das Culturas Urbanas, que abarca músicos, artistas, produtores, diretores, jornalistas e outros atores culturais (CALVET, 2013).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

não tinha status estético de “bom desenho” [...] interessava à Tropicália” (RODRIGUES, 2007, p. 207). Dessa maneira,

Em 1968, no artigo “Viva a Bahia-lá-lá”, Augusto de Campos já apontava na invenção tropicalista tudo aquilo que hoje deslumbra os jornalistas norte-americanos: as estratégias de montagem e justaposição; a presença da música aleatória e concreta; o parentesco com a pop art e com a “bricolage” de Lévi-Strauss. A estada de Hans Joachim Koellreutter na Bahia, no final dos anos 50, e o encontro dos baianos-futuros-tropicalistas com os paulistanos da Música Nova possibilitaram que os procedimentos eletroacústicos e concretos que estão hoje na base da produção do pop global (“ghetto tech”, “two step” e todo o resto) fossem absorvidos pelas massas brasileiras (que nunca mais esqueceram “Alegria, Alegria”) com um sucesso que “Revolution n. 9” dos Beatles nunca tentou conquistar - e que só se estabeleceu em disco no rock alemão (feito por alunos de Karlheinz Stockhausen, como também o foram Rogério Duprat e Júlio Medaglia, os mais conhecidos arranjadores dos discos tropicalistas) no início dos anos 70 (VIANNA, 1999).

Rogério Duprat e Júlio Medaglia, por sua vez signatários do manifesto “Música Nova”, de 1963, articulavam suas trajetórias bem-sucedidas como compositores e regentes em várias orquestras brasileiras a seu interesse pelo musical popular e pelo eletroacústico. Pode-se citar, como uma de suas fontes de inspiração, o texto *Machines à musique*, de A. Moles, datado de 1957, o qual “postula um tipo de estética musical, tanto no campo popular, como no erudito, que promova alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou um alargamento imprevisto no repertório desse código (NAVES, 2004, p. 245-246).

### Considerações finais

Refletir sobre a música de Cláudio Santoro em 1968, em seus experimentos eletroacústicos, pode implicar numa ultrapassagem de



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

fronteiras que ainda hoje se mantêm, circunscrevendo, no cotidiano, campos por vezes refutados no discurso, como erudito/popular. Este era um desafio, inclusive profissional e mercadológico, que Claudio, como regente e compositor, indagava-se sobre como superar, e a música eletroacústica podia apresentar-se como alternativa efetiva. Assim, em carta para Vasco Mariz, datada de 23 de outubro de 1968, ele descreve suas inquietudes:

O nosso país está um caso sério, e mais sério ainda nos últimos anos. Encontro a música erudita mais desprestigiada. Só é importante a música popular e gasta-se milhões para promover a já tão promovida música do povo. Não há encomendas de obras; os lugares onde nós deveríamos estar colocados, são ocupados por pessoas que não são do *métier*... E acontece isto: o diretor do teatro Municipal do Rio dizer "que vai encomendar uma Sinfonia para o Baden Powel" e estrear no próximo ano... Com certeza vai convidar para executar a Sinfonia para orquestra no violão... (SANTORO, 1968. Sublinhado pelo autor).

O desafio defrontado por Santoro mantém-se na atualidade brasileira, pois embora a música eletroacústica seja amparada por algumas universidades, em seus centros de pesquisas, o alcance dessa produção para além da academia ainda é muito restrito. As associações de música clássica também não dão a devida importância ao gênero. Primeiramente, pela questão financeira, e em seguida pelo fato de a estética erudita ter ainda ressalvas em relação a uma música não formal. Ademais, como indica Andréa Luíza Teixeira, mestre em Musicologia e pianista co-repetidora na Universidade Federal de Goiás, "a música eletroacústica não encobre o real, pois este se apresenta por ela. Ela convive com várias possibilidades. Devemos estar abertos a escutar, pois a escuta da música eletroacústica persistirá no tempo enquanto seus compositores tiverem possibilidade de constituí-la". (TEIXEIRA, s. d.)

Claudio Santoro permitiu-se escutá-la e compor, por sua mediação, novas sonoridades. Afinal, em seu entendimento,

O compositor contemporâneo é um compositor eclético por excelência. Raramente os compositores da nossa época escreveram só numa determi-



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

nada linha, experimentaram muito. No meu caso, eu também não podia fugir a essa consequência do nosso século. [...] Em música a palavra evolução é muito discutida, o que será evolução na música? É evolução ou transformação, experiência em outras linguagens, caminhos diferentes, mas não propriamente evolução. Evolução política, evolução econômica como no caso dos sistemas econômicos quando um sistema é superado por outro, mas na música não há superação, elas continuam a coexistir. Existem novas modalidades, mas na música uma nova linguagem não destrói a outra. Ela necessita de uma nova técnica, naturalmente. [...] [mas] eu nunca perdi o selo humanista e o selo formal na minha obra (SANTORO, 1989, F9, lado "A", p. 42-43).

**Bibliografia:**

ARBEX, Luciana Bueno Marta. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARRUDA, Carlo Vinícius Rosa. *Cravos cópias históricas em diálogo com Mutationen I de Claudio Santoro*. 2017. 365 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia. *Humanismo, marxismo e música no diário de Viagem de Carlota Santoro (1954-1955)*. Manaus: Editora Ziló/Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2019.

\_\_\_\_\_. *Imbricação entre "popular" e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947-1957*. OPUS – Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 23, n. 3, p. 142-165, 2017.

CALVET, L.-J. *Chansons, la bande-son de notre histoire*. Paris: L'Archipel, 2013.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DAVIDOVICH, Luiz. Educação superior e inclusão social no Brasil. Seminários Temáticos para a 3ª. Conferência Nacional de Ciência, Tecnologia & Informação. *Parcerias Estratégicas*, n. 20, p. 213-234, jun. 2005.

DELVOSALLE, Philippe. Mai 68: documentaires, musiques, fictions. *Pointculture*, 2 mai 2018. Disponível em: < <https://www.pointculture.be/article/playlist/mai-68-documentaires-musiques-fictions/>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Salatiel Costa. *Cláudio Santoro e o clarinete: três estudos, duo e fantasia*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. *Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Cláudio Santoro*. 2016. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GAÚNA, Regina. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2001.

GOMES, Mariana Costa. *Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal*. 2007. 112f. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

HARTOG, François. *Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo*. *Revista de História*, v. 148, n. 1, p. 9-34, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LEFEBVRE, Noémi. Mai 1968 au Conservatoire National Supérieur de Musique. *HAL – Archives Ouvertes*, 2008. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382630>>. Acesso em: 23 set. 2018.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Redescrições* – Revista on line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana. Ano 1, N. 4, 2010. Disponível em: <[http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5\\_lopes.pdf](http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARCELINO, Douglas Attila. A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos sobre um amplo debate. *Topoi*, v. 13, n. 25, p. 130-146, jul./dez. 2012.

NAVES, Santuza Cambraia. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

SALÉM, Tania. O Individualismo Libertário no Imaginário Social dos Anos 60. *PHYSIS - Revista de Saúde Coletiva*, v. 1, n. 2, p. 59-75, 1991.

SALMERON, Roberto A. Origens da Universidade de Brasília. *Boletim de Física*, Ano II, p. 1-6, nov. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Passages de Paris*, v. 2, p. 6–18, 2005.

SANTORO, Claudio. *Contando a minha vida*. Depoimento autobiográfico, Brasília, Brasil, 1989 *apud*: MARQUINE DA FONSECA, Pablo Victor. *Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Claudio Santoro*. 2016. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTORO, Claudio. Carta para Vasco Mariz, 29 de julho de 1960. Mimeo.

\_\_\_\_\_. Carta para Heitor Alimonta, 29 de março de 1960. Mimeo.

\_\_\_\_\_. Carta para Heitor Alimonda, 18 jan. 1968. Mimeo.

\_\_\_\_\_. Carta para Vasco Mariz, 23 de outubro de 1968. Mimeo.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

SANTORO, Sônia. Entrevista concedida a Cesar Maia Buscacio em 2 de setembro de 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 13ª. ed. Lisboa: Afrontamento, 2002.

SIMÕES, Claudia Maria Villar Caldeira. *Abertura Rondônia e outros afluentes da sinfonia Amazonas*: uma proposta de ferramenta gráfica para auxílio analítico e composicional desenvolvida a partir do estudo da trilogia sinfônica de Claudio Santoro (Sinfonias 9, 10 e 11). 2009. 192f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. 2006. 202 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Andréa Luísa. *Música Eletroacústica – In Itinere*. Disponível em: <[https://www.proec.ufg.br/up/694/o/03\\_eletroacustico.html](https://www.proec.ufg.br/up/694/o/03_eletroacustico.html)>. Acesso em: 23 set. 2018.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. *Tempo Social*: Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 63-100, out. 1998.

VIANNA, Hermano. A epifania tropicalista. *Folha de São Paulo*, 19 set. 1999. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc\\_7\\_4.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_4.htm)>. Acesso em: 23 set. 2018.

#### Endereços eletrônicos:

FGV/CPDOC. Verbetes “LÁZARO, Darci”. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lazaro-darci>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

FGV/CPDOC. Verbetes “TEIXEIRA, José Carlos”. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/teixeira-jose-carlos>>. Acesso em: 20 ago. 2018.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,  
epistemológico e político de 1968  
Cesar Maia Buscacio  
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

*Historisches Lexikon der Schweiz*. Disponível em: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D34983.php>>. Acesso: 1 out. 2018.

MOTTA, Paulo. *Música eletrônica e aleatoriedade*. 1997. Disponível em: <[http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo\\_motta.html](http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo_motta.html)>. Acesso em: 20 ago. 2018.

“Pierre Schaeffer” (Verbete). Disponível em: <<http://artenotempo.pt/pt/home/17-arte-no-tempo/biografias-compositores/141-pierre-schaeffer>>. Acesso em: 1 out. 2018.