

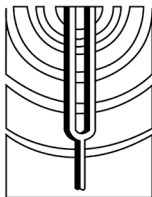
The background is a solid dark blue color. It is decorated with several stylized, three-dimensional red ribbons that spiral and curve across the page. The ribbons are composed of vertical lines, giving them a textured, woven appearance. One ribbon starts at the top right and spirals downwards. Another starts on the left side and spirals downwards. A third ribbon is visible at the bottom left, also spiraling downwards. The overall effect is dynamic and celebratory.

ANPPOM: 30 Anos de Criação

Sonia Regina Albano de Lima
Martha Tupinambá de Ulhôa
(Orgs.)

**ANPPOM:
30 Anos
de Criação**

EDIÇÃO COMEMORATIVA - 2018



ANPPOM

**Associação Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Música**

DIRETORIA 2018-2019

Presidente

Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)

Primeiro secretário

Marcio Guedes Correa (UNESP/FMU)

Segundo secretário

Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP)

Tesoureiro

Marcos Fernandes Pupo Nogueira (UNESP)

CONSELHO FISCAL

José Augusto Mannis (UNICAMP)

Angela Elisabeth Lühning (UFBA)

Sonia Ray (UFG)

Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)

João Gustavo Kienen (UFAM)

José Soares de Deus (UFU)

**EDITOR DE PUBLICAÇÕES
DA ANPPOM**

Marcos Holler (UDESC)

ANPPOM: 30 Anos de Criação

**Sonia Regina Albano de Lima
Martha Tupinambá de Ulhôa
(Organizadoras)**

Catalagogação na fonte

Bibliotecária Maria Marta Magno Calheiros , CRB7 4349

A615 ANPPOM: 30 anos de criação (edição comemorativa) / Sonia Regina Albano de Lima, Martha Tupinambá de Ulhôa organizadoras. – São Paulo: ANPPOM, 2018.

200 p. : il.

ISBN: 978-85-63046-06-2

1. Musica - Pesquisa - Brasil. I. Título. II. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (Brasil).

780.1 (CDD 23.ed.)

Agradecimentos

Agradecemos aos autores que gentilmente forneceram seus textos para inserção nesta publicação, certos de que além de terem contribuído com esta edição comemorativa, muito fizeram pela nossa Associação.

Sumário

Apresentação

Sonia Regina Albano de Lima 9

Desafios e Proposições do Periódico Científico

OPUS durante a gestão 2011-2015

Adriana Lopes da Cunha Moreira 15

Minha experiência sobre a ANPPOM: um breve relato

Lia Tomás 29

30 anos de ANPPOM: os anos 2007 a 2011

Sonia Ray 33

ANPPOM faz 30 anos em 2018, mas 2022 bate à porta

Jorge Antunes 40

O português brasileiro cantado: um relato da trajetória dos TTS na ANPPOM que elaboraram as normas da pronúncia do português brasileiro no canto erudito

Adriana Giarola Kayana 54

Uniformidade e Diversidade em execução musical: Mesa Redonda da ANPPOM discute a agógica

Maurício Alves Loureiro 72

O cancionário de Castro Alves

Manuel Veiga 90

**Salvador de Mesquita e Antônio Nascentes Pinto:
percursos dramático-musicais de 2 cariocas na Itália
(1650-1760)**

Rogério Budasz 100

**Entroncamentos e ramificações sonoro-político-
educacionais: entro-ramifica-sons na ANPPOM**

Alda Oliveira 114

Composição, Análise, Invenção

Silvio Ferraz 132

Bons tempos aqueles...

Marisa Rezende 153

**Teoria e Análise Musical:
caminhos e perspectivas**

Maria Lúcia Pascoal 158

**Criação musical na Bahia:
diálogos interculturais**

Ilza Nogueira 168

Anexo - Exemplos Musicais 188

Galeria de Imagens 196

APRESENTAÇÃO

Rememorar parte da história da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) nos textos que se seguem perpetua sua importância científica e comemora os 30 anos de sua existência. Como já mencionado no histórico da ANPPOM, disponível em sua página, a ideia do que viria a ser a associação com a meta de promover e consolidar a pesquisa e a pós-graduação em música no País surgiu como uma proposta do Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e o Ensino Musical (SINAPEM). O SINAPEM aconteceu em 1987, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Sendo tal proposta encaminhada ao CNPq, no mesmo ano, através da Direção de Ciências Humanas e Sociais, já em abril de 1988 foi realizada a reunião de fundação da ANPPOM. Os associados fundadores foram Alda Oliveira, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Cristina Magaldi, da Universidade de Brasília (UnB); Estércio Marques Cunha, da Universidade Federal de Goiás (UFG); Ilza Nogueira, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Jamary Oliveira, da UFBA; Jorge Antunes, da UnB; Manuel Veiga, da UFBA; Marisa Rezende, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e Raimundo Martins, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A partir de 1989 a ANPPOM passa a realizar eventos científicos, em sua maioria anuais, e a promover a divulgação das pesquisas em música, tanto nos anais dos eventos quanto na revista OPUS. O trabalho realizado em seus congressos é intensificado pela qualidade de suas publicações e pela atuação permanente dos membros diretores e editores, que se alternam em cada elei-

ção, priorizando cada vez mais o aperfeiçoamento da área junto às agências financiadoras e avaliadoras da pós-graduação brasileira.

A busca acentuada pela excelência deixa implícito o desejo de seus presidentes e editores em galgar um patamar de qualidade internacional, além de solidificar um padrão de pesquisa que se diferencie das demais áreas de conhecimento.

Foram convidados para esta edição comemorativa, além dos membros fundadores, todos os ex-editores e ex-presidentes da ANPPOM, desde sua criação. A maioria deles atendeu prontamente a nossa solicitação, enviando textos de quase todas as subáreas da música, de acordo com a atuação musical de cada um.

Os autores tiveram total liberdade de escrita, seja quanto à temática, ao número de páginas escritas, à exposição de suas ideias e à adoção de normas técnicas que lhes parecessem mais adequadas.

Não coube a nós, organizadoras, impor qualquer modelo, em se tratando de associados com experiência científica comprovada. Os textos enviados foram inseridos na coletânea conforme a temática produzida, sem hierarquização de qualquer subárea e sempre com a aprovação expressa dos autores para publicação.

O texto inicial é de Adriana Moreira. Ela analisa a trajetória da *OPUS* desde sua implantação até 2015, uma vez que atuou como editora responsável na gestão diretora de 2011 a 2015. Conclui sua narrativa admitindo que a *OPUS* vem se consagrando como um periódico de solidez, capaz de agregar as diversas tendências do pensamento musical brasileiro.

Não é de menor importância a narrativa de Lia Tomás, que contemplou uma pesquisa acadêmica de sua autoria intitulada “A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988 -2013)”, contendo as publicações da ANPPOM produzidas neste período, de extrema valia para a comunidade acadêmica. Em continuidade, a autora realiza uma nova pesquisa que tem como objetivo cartografar os conceitos que envolvem o eixo de pesquisa “temáticas brasileiras”, uma das diretivas encontradas no documento de fundação da ANPPOM no ano de 1988.

A ex-presidente Sonia Ray relata sua atuação à frente da ANPPOM no período de 2007 a 2011, seu empenho em trazer de volta o Fórum de Coordenadores, a articulação para que nossos congressos contemplassem em igualdade de condições as apresentações artísticas, entre outras ações que dignificaram sua gestão.

Segue o texto do maestro e compositor Jorge Antunes, associado fundador da ANPPOM. O autor recomenda que esta associação, nos próximos

anos, cuide de questões importantes para o destino do Brasil, entre elas: a modernidade, a democracia, a cultura, a soberania e o desenvolvimento, para que não nos surpreendamos com desvios nefastos de sua função na sociedade brasileira. O compositor pede que a ANPPOM realize um projeto, para os próximos anos, capaz de refletir qual Brasil queremos para 2022. O compositor afirma que não basta consolidar um balanço da produção intelectual dos pesquisadores da área nem efetuar um levantamento das conquistas concluídas. Para a consolidação desta entidade e de seus trabalhos, é necessário tomar como objetivo outras prioridades. Finalizando, Antunes parabeniza a atuação feminina junto a esta organização, tendo em vista a abnegação com que elas têm conduzido a ANPPOM, seja como presidentes ou como editoras.

O texto de Adriana Giarola Kayana, presidente da ANPPOM entre 2003 e 2007, retrata a importância dos Grupos de Trabalho (GT) realizados nos congressos da ANPPOM na concretização de projetos de pesquisa de interesse para as diversas subáreas. Um exemplo desta ação é descrito pela autora, que relata as atividades e os resultados obtidos em um desses GT, concentrados em debater o português brasileiro no canto erudito. As discussões ocorreram durante os congressos da ANPPOM de 2003 a 2007 e culminaram na criação e publicação das *Normas de Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*. A partir das discussões realizadas nestes GTs, ocorreram diversos desdobramentos das atividades realizadas por este grupo, entre elas: publicações, pesquisas, eventos científicos e artísticos que têm ampliado o debate acerca do português brasileiro cantado.

O texto de Maurício Alves Loureiro, presidente da ANPPOM entre 1999 e 2003, intitulado *Uniformidade e diversidade em execução musical: mesa redonda da ANPPOM discute a agógica*, traz à tona uma participação especial do pesquisador em mesa temática ocorrida no VIII Encontro Anual da ANPPOM, em 1995, na cidade de João Pessoa. O texto desenvolve uma argumentação inspirada no artigo de Bruno Repp de 1992, intitulado *Diversity and Commonality in Music Performance...* sobre as variações intencionais das durações introduzidas pelo músico ao interpretar uma obra musical. O estudo buscou identificar a diversidade das características individuais de variações de durações nas interpretações dos artistas, evidenciando a individualidade extraordinária de dois pianistas lendários, em relação aos demais, Alfred Cortot e Vladimir Horowitz.

O escrito do nosso querido etnomusicólogo/musicólogo e decano Manuel Veiga figura-se como um momento especial desta edição comemorativa. Sua figura emblemática, carismática e de profunda amorosidade escolheu divulgar o projeto em que participou, o CD *Andréa Daltra Interpreta o Cancioneiro de Castro Alves*, gravado em 1997, com modinhas, tiranas, lundus, até mesmo um fado usando letras do poeta baiano.

O texto do musicólogo Rogério Budasz, editor da revista *OPUS* de 2007 a 2010, atualmente professor do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, Riverside, retrata mais uma de suas pesquisas concentradas em investigar os processos de reconfiguração cultural resultantes da circulação atlântica de músicos e repertórios. O texto concentra-se nas figuras de Salvador de Mesquita, um poeta carioca que viveu em Roma no século XVII e contribuiu para o desenvolvimento do oratório latino naquela cidade, e Antônio Nascentes Pinto, um funcionário público carioca que estudou em Bolonha em meados do século XVIII, onde participou de representações dramático-musicais com os jesuítas, tornando-se diretor de óperas após retornar ao Rio de Janeiro. Segundo Budasz, os percursos de Mesquita e Nascentes Pinto exemplificam que artistas e intelectuais brasileiros não podem ser considerados como simples receptores passivos da cultura europeia, já que em vários casos foram participantes ativos em movimentos estéticos e culturais no próprio velho continente.

A educadora musical e pesquisadora Alda de Oliveira, uma das fundadoras da ANPPOM, traça, em seu texto, algumas reflexões sobre a formação de profissionais do ensino de música no Brasil, na perspectiva do desenvolvimento sustentável, fazendo interfaces com o papel da ANPPOM na realidade brasileira. Os cursos de formação de qualidade em educação musical podem otimizar seu próprio desenvolvimento em termos dos pilares da sustentabilidade sociopolítica, econômica e ambiental e podem também otimizar a sustentabilidade dos educadores para a sua prática profissional. O texto apresenta perspectivas relacionadas ao papel das associações da área e dos cursos de música, com o objetivo de fortalecê-los e proporcionar uma visão de qualificação contínua. A autora também relembra e comenta os caminhos percorridos pela ANPPOM, no sentido de entrosar pesquisadores, educadores, músicos e professores, além de priorizar a consolidação da área de música no Brasil. Finaliza seu artigo relatando que a união de saberes e forças políticas das associações ligadas à área, via ANPPOM, poderão contribuir para o surgimento de um novo processo de consolidação das especialidades a partir da comunhão e das conexões educativas e culturais que poderão surgir de propósitos sustentáveis e articulados, e que a construção coletiva de pontes pode ser muito bem-vinda para a ANPPOM, contribuindo para um novo processo de consolidação e aprofundamento da área de Música no País.

O artigo do compositor Silvio Ferraz, editor da *OPUS* entre 2000 e 2002, vislumbra a prática da análise musical como invenção, aquela impulsionada pela força de atração de uma música, o que é bastante diferente das análises de fundamento escólastico, impulsionadas por algo que não está de fato na música, mas em um jogo de demarcação de territórios de conhecimento. Distingue dois domínios que se estabeleceram no campo da análise musical a partir do pós-guerra: de um lado aquela análise ligada à invenção de uma

escuta; de outro, aquela relacionada ao uso estrito de métodos préestabelecidos. É neste sentido que resgata a proposta de Luciano Berio quando propõe de a análise ir além do prazer especulativo, axiomático e simplesmente simbólico. Para Berio, toda análise é uma fabulação que tem um viés técnico, de trabalho do artesanato da composição. A fabulação pertence ao universo da invenção, mais do que da doutrina, do controle ou simplesmente da decodificação. É no sentido de uma análise pautada pela invenção que o artigo de Ferraz retoma a proposta analítica de outro compositor, agora de Willy Corrêa de Oliveira. Mesmo tendo realizado análises que marcaram seus alunos e outros compositores que as assistiram ou leram, Willy, no entanto, não fundou um método analítico nem realçou alguma técnica composicional específica. Neste artigo, Ferraz apresenta a ideia de análise musical como reversão da composição; realizar a análise musical como quem compõe ao reverso.

A compositora Marisa Rezende, outra fundadora da ANPPOM, lembra, em seu texto, um projeto instituído entre a Escola de Música da UFRJ e o CNPq que vigorou de 1989 até 1997 e foi coordenado pela autora. Este projeto deu origem ao Grupo Música Nova. Neste relato, a autora retrata a importância dos apoios institucionais para a pesquisa musical.

Maria Lúcia Pascoal, editora entre 2003 e 2006, destaca os aspectos e as referências da Teoria e Análise Musical ocorridos nos séculos XX e XXI e como esta atividade tem se desenvolvido depois da criação da ANPPOM. Consta que o nome genérico de Análise Musical abriga desde fenômenos ligados à percepção, passa pela compreensão das estruturas musicais, enreda-se em teoria, história, composição, interpretação, musicologia e ainda ilustra muito da cultura e do ensino musical. Atualmente embrenha-se em novos caminhos, tais como os das ciências cognitivas, da interdisciplinaridade, da intertextualidade, da narrativa, da sociologia e outros mais.

A pesquisadora constata que, desde o início das atividades da ANPPOM, foram criados 15 programas de pós-graduação no Brasil que aos poucos consolidaram suas linhas de pesquisa. Também relata que nos Congressos da ANPPOM, Teoria e Análise passou a se constituir como uma subárea a partir de 2005, durante o XV Congresso, e que este passa pela expansão de cursos, publicações e presença marcante nos muitos caminhos e na abertura de novas perspectivas na construção do conhecimento musical no Brasil.

Ilza Nogueira, sócia-fundadora e primeira presidente da ANPPOM, trata, em seu texto, a importância do músico Hans-Joachim Koellreutter junto à Universidade da Bahia, principalmente pelo fato de ter criado uma unidade de ensino musical denominada "Seminários Livres de Música". Seu texto, entre outras particularidades, avalia a herança dos antigos "Seminários Livres de Música" na produção contínua dos compositores da UFBA, em cujas obras ainda reverbera a tumultuada encruzilhada cultural promovida por Koellreut-

ter e magistralmente conduzida pelo compositor Ernst Widmer, a singulares resultados estéticos, balizados pela atitude crítica e inclusiva conduzindo à criatividade.

Em que pese a diversidade de temáticas aqui pesquisadas, essa coletânea retrata, com pertinência, a importância da ANPPOM nos PPGs de música, para os estudantes de música e, principalmente, para os pesquisadores a ela afetos. Descreve, ainda, as investigações subsidiadas pela sua atuação ao longo dos seus 30 anos de existência. Não bastasse, retrata o nosso prazer em organizar mais essa publicação que, temos certeza, será memorada por todos os associados dessa associação.

Sonia Regina Albano de Lima, presidente 2015-2019

Martha Tupinambá de Ulhôa, secretária 2015-2017

.....

DESAFIOS E PROPOSIÇÕES DO PERIÓDICO CIENTÍFICO *OPUS* DURANTE A GESTÃO 2011-2015

*Adriana Lopes da Cunha Moreira*¹

A produção intelectual da área de música que se expressa textualmente constitui um processo interpretativo de compreensão de uma obra ou contexto em que se encontra presente alguma manifestação musical. Esta prática textual compartilha informações com as práticas sonoras, por um lado contribuindo para sua sedimentação e manutenção, por outro interagindo com as constantes transformações que acabam por promover a continuidade nas renovações artísticas.

Esta produção pode ser editorada ou pode ser veiculada sob a responsabilidade unívoca do autor. No âmbito das publicações editoradas, a produção em música expressa textualmente é tradicionalmente veiculada impressa

¹**Adriana Lopes Moreira** é docente no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-); proponente e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica de obras musicais (ECA, 2015-); fundadora e co-coordenadora do Laboratório PAM de Percepção e Análise Musical (CMU, 2008-); membro dos Conselhos Editoriais dos periódicos científicos *OPUS* (2015-) e *ORFEU*, da UDESC (2015-20); membro da Comissão Editorial do *Art Research Journal*, ARJ (2012-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam revista *OPUS* (Qualis-CAPES A1), série Pesquisa em Música no Brasil e coordenação científica dos congressos anuais; coproponente da Série Didático-Musical (EDUSP e Ed. UNICAMP) e tradutora dos títulos *Percepção musical: prática auditiva para músicos* (Benward; Kolosick, 2009) e *Percepção musical: leitura cantada à primeira vista* (Carr; Benward, 2011); da Comissão de Elaboração e Realização da Prova de Aptidão em Música do CMU-ECA-USP no Vestibular da FUVEST foi consultora (2011-13), presidente (2007-10) e vice-presidente (2005-06). Foi coordenadora da Comissão de Pesquisa do CMU (2012-14). A ênfase de seu trabalho é voltada para os estudos sobre Música dos séculos XX-XXI, Análise musical, Percepção musical, Rítmica musical e Piano.

em suportes como livros, prefácios de partituras, encartes de discos, anais de congressos, periódicos científicos e não científicos. No entanto, desde o final do século XX, podemos observar um predomínio de exemplares publicados de forma duplicada, nos formatos impresso e digital, estando boa parte deles disponível em bases de dados eletrônicas como RILM, RIPM e JSTOR². Naturalmente, a tendência atual é a de publicação dos periódicos científicos apenas no formato eletrônico, tendo como fator norteador a agilidade de transmissão, o alcance e a internacionalização da informação recém-pesquisada.

No Brasil, as publicações mais longevas que temos na área de Música são a *Revista Brasileira de Música* (desde 1934) e a revista *OPUS* (desde 1989), guardadas suas respectivas especificidades e público-alvo, assim como considerada uma predominância de regularidade e pontualidade desde a criação das mesmas. Atualmente, contamos com 36 periódicos científicos de música, sendo 29 deles editados pelos Programas de Pós-Graduação³ e 7 pelas Associações em Música; destes, apenas 6 versam sobre assuntos específicos. Nomeadamente, temos os periódicos *A Tempo* (FAMES), *Art Music Review* (UFBA), *Arteriais* (UFPA), *Claves* (UFPB), *DAPesquisa* (UDESC), *Debates* (UNIRIO), *Ictus* (UFBA), *InCantare* (UNESPAR), *Interfaces* (UFRJ), *Interlúdio* (Colégio Pedro II), *Modus* (UEMG), *Música* (USP), *Música e Linguagem* (UFES), *Música em Contexto* (UNB), *Música em Perspectiva* (UFPR), *Música Hodie* (UFG), *Música Popular em Revista* (UNICAMP/UNIRIO), *Nupeart* (UDESC), *O Mosaico* (UNESPAR), *Orfeu* (UDESC), *OuvirOUver* (UFU), *Per Musi* (UFMG), *Pesquisa e Música* (CBM), *Revista Brasileira de Música* (UFRJ), *Revista da Tulha* (USP), *Revista do Conservatório de Música da UFPel* (UFPel), *Revista Eletrônica de Musicologia* (UFPR), *ARJ* (ANPPOM, ABRACE e ANPAP), *Música e Cultura* (ABET), *Musica Theorica* (TeMA), *OPUS* (ANPPOM), *Percepta* (ABCAM), *Revista Brasileira de Musicoterapia* (UBAM), *Revista da ABEM*, *Revista Vórtex* (UNESPAR) e *Sonora* (UNICAMP)⁴.

² Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Retrospective Index to Music Periodicals (RIPM) e Journal Storage (JSTOR)

³ Segundo dados gentilmente fornecidos pela coordenadora da área de Artes na CAPES em agosto de 2016, Antonia Pereira Bezerra, o Brasil conta com 17 Programas de Pós-Graduação (PPGs) em Música, sendo 14 deles Programas de Mestrado e/ou Mestrado e Doutorado Acadêmico, e três deles de Mestrado Profissional. Integram esses PPGs Acadêmicos 355 docentes, sendo 244 Docentes Permanentes e 67 Docentes Colaboradores, e 44 docentes atuam junto aos Mestrados Profissionais. Em outro levantamento, referente aos anos 2013/2014, a CAPES contabilizou a inscrição de 1.400 mes-trandos e doutorandos nesses PPGs em Música, sendo 720 alunos dos Doutorados, 620 alunos dos Mestrados Acadêmicos e 60 alunos dos Mestrados Profissionais (este último número foi estimado de acordo com a oferta de vagas).

⁴ Levantamento gentilmente cedido por Fausto Borém ao final de 2016.

Três primeiras fases da revista *OPUS*

Ao analisar a trajetória da *OPUS*, observo que, naturalmente, os primeiros editores da revista procuraram estabelecer o perfil que ora conhecemos, qual seja, uma revista científica vinculada ao estatuto da ANPPOM, que contemple a diversidade dos estudos que envolvem a área de Música, que receba artigos submetidos em fluxo contínuo e que procure “divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar”, tendo como foco principal “compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil” (*OPUS*, [s.n.])⁵. A esse esforço qualitativo, em uma segunda fase, somaram-se questões voltadas à inserção da revista no âmbito editorial acadêmico, cujos valores incluem a extensão física, a periodicidade e a pontualidade. Posteriormente, os empenhos foram voltados à identidade visual, à indexação e à internacionalização do periódico. Cada uma dessas três primeiras fases delimita espaços temporais de aproximadamente dez anos.

Primeira fase (entre 1989-1991, estendendo-se a 1996). O primeiro editor-chefe da *OPUS*, o musicólogo Raimundo Martins da Silva Filho, procurou publicar artigos de pesquisadores de destaque e marcar a fundação da revista pelo estabelecimento de interlocuções com representativos autores estrangeiros. Assim, o artigo de Jonathan Dunsby abre a primeira edição versando sobre inter-relações entre performance e análise musical, um assunto de expressivo interesse ainda hoje; o número seguinte traz Jean-Jacques Nattiez, com considerações sobre semiologia.

Nesta primeira fase, a *OPUS* publicou 28 artigos⁶ sobre os assuntos que seguem (Fig. 1): processos composicionais (Mojola, 1990), performance musical (Guerchfeld, 1990), análise musical (Frederico, 1989), educação musical (Mársico, 1989. Martins, 1989. Guerchfeld, 1989. Fuks, 1991. Cauduro, 1991. Souza, 1991), historiografia musical brasileira (Duprat, 1989. Kater, 1991. Neves, 1991), etnomusicologia (Sandroni, 1990), inter-relações entre processos composicionais e análise musical (Rezende, 1990), inter-relações entre performance e análise musical (Dunsby, 1989. Gerling 1989, 1991. Nattiez, 1990), inter-relações entre performance e educação musical (Figueiredo, 1989. Oliveira, 1990. Peixoto, 1990), inter-relações entre música e tecnologia (Aguiar, 1989. Miranda, 1990), inter-relações entre música e demais ciências humanas (Martins, 1990. Oliveira, 1991. Gerling, F., 1991). Após a publicação desses três primeiros números da *OPUS*, seguiu-se um hiato de cinco anos.

⁵ Conforme consta no texto de apresentação da revista (*OPUS*, [s.n.]).

⁶ Nomeadamente, 9 artigos na *OPUS* n. 1 (1989), 9 artigos na *OPUS* 2 (1990) e 3 artigos na *OPUS* 3 (1991), sendo dois deles de autores estrangeiros, traduzidos para a língua portuguesa.

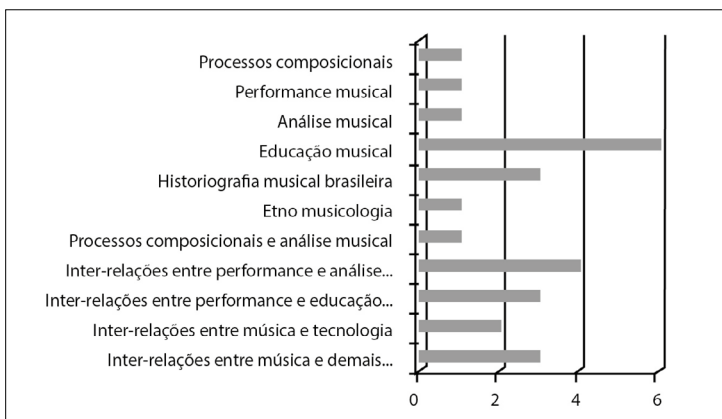


Fig. 1 – Categorização dos artigos da primeira fase da revista OPUS (1989-1996).

Segunda fase (entre 1997 e 2006). Nesse segundo momento, buscou-se sedimentar o perfil da revista e somar a este objetivo primeiro uma periodicidade anual. Nos dez anos em que transcorreu a segunda fase, foram publicados 76 artigos⁷, sob a coordenação sucessiva de três editores – a etnomusicóloga Martha Tubinambá de Ulhôa, o compositor Silvio Ferraz e a analista musical Maria Lúcia Pascoal.

A despeito da dificuldade de segregação dos assuntos publicados em estratos estanques, optei por organizar as publicações dos 85 artigos desse segundo período, conforme segue (Fig. 2): processos composicionais (Antunes, 1997, 1999, 2000. Ferraz, 2004, 2006); inter-relações entre processos composi-

⁷ A partir da *OPUS 4* (1997), os artigos passaram a ser iniciados por um Resumo e, desde a *OPUS 5* (1998), a este se segue um *Abstract*. Esses dois números recobram a periodicidade anual da revista.

Nos três números seguintes (*OPUS 6* a *OPUS 8*, de 1999 a 2002), buscou-se aliar um aprimoramento tecnológico à apresentação da revista, que passou a ser eletrônica e disponibilizada em extensão html. Por esta razão, note-se que, na *OPUS 6* (1999), deixaram de ser obrigatórios as páginas de abertura, os Resumos e os Abstracts; já na *OPUS 7* (2000), recupera-se a extensão com 9 artigos, parte das páginas de abertura, a obrigatoriedade do Resumo, e os artigos passam a ser finalizados pelos currículos dos autores; a *OPUS 8* aglutina os artigos submetidos durante os anos de 2001 e de 2002, atingindo a extensão de 11 artigos, sendo um deles redigido em língua inglesa (Ferreira, 2002). Devido à mesma razão tecnológica, esses três números da *OPUS* ficaram destituídos de uma capa. Então, durante a minha gestão (2011-2015), viabilizei a transposição das três edições para a extensão PDF e cedi a elas uma capa semelhante às das edições subsequentes, com o intuito de uniformizar o acesso a todos os números da *OPUS*.

Desde a *OPUS 10* (2004), a revista recuperou e uniformizou a imagem da cap e as informações de abertura, Resumo, Palavras-chave, *Abstract*, *Keywords* e currículos dos autores tornaram-se itens obrigatórios. A revista passou a ter seções com publicações de entrevistas (uma delas, de 2005, redigida nos idiomas português e inglês) e Resenhas (a partir da *OPUS 12*, de 2010). Pontualmente, a *OPUS 4* (1997) traz anexa uma listagem das dissertações da área de Música defendidas no Brasil até 1996, e a *OPUS 12* (2010) inclui registros com os resultados dos Grupos de Trabalhos da ANPPOM. Nesses quatro números (*OPUS 9* a *OPUS 12*, 2003 a 2006), estabilizou-se a extensão da revista em uma média de 8 artigos, à exceção da *OPUS 11*, que contou com a expressiva quantidade de 15 artigos.

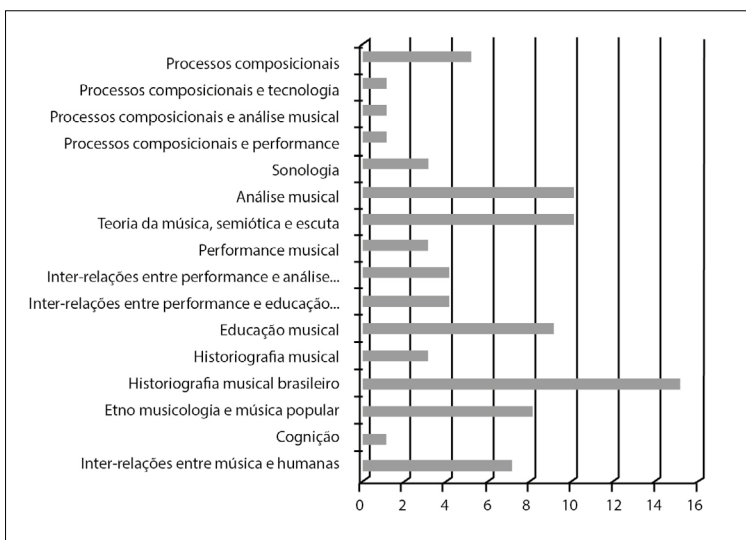


Fig. 2 – Categorização dos artigos da segunda fase da revista *OPUS* (1997 a 2006).

cionais e tecnologia (Furlanete, 2002); inter-relações entre processos composicionais e análise musical (Guigue, 1998); inter-relações entre processos composicionais e performance (Borém, 1998); sonologia (Iazzetta, 1997. Caesar, 2003. Lanzelotte; Ulhôa; Ballesté, 2004); análise musical (Gubernikoff, 1997. Guigue, 2000. Cavazotti, 2000. Martins, 2002. Ferreira, 2002. Martinez, 2003. Bento, 2005. Corrêa, 2006. Nogueira, 2006. Mesquita, 2006); teoria da música, incluindo semiótica e recursos de escuta (Ferraz, 1997. Martinez, 1999. Caesar, 2000. Santos, 2000. Vaz, 2000. Gubernikoff, 2005. Corrêa, 2005. Martinez, 2006. Albrecht, 2006. Biondi, 2006); performance musical (Aquino, 2003. Barranechea, 2003. Carvalho, 2006); inter-relações entre performance e análise musical (Silva, 2004. Grossi, 2004. Liebich; Carvalho; Gerling, 2005. Francato, 2005); inter-relações entre performance, educação musical e tecnologia (Krüger; Gerling; Hentschke, 1999. Paula; Loureiro, 2000. Montadon, 2004. Loureiro, 2006); educação musical (Fernandes, 1999. França, 2000. Matte, 2002. Del-Ben, 2002. Silva, 2002. Pinto, 2002. Bellochio, 2003. Santos, 2003. Amato, 2006); historiografia musical, em alguns casos valendo-se de aspectos da retórica (Freire; Rodrigues Jr., 1999. Zagonel, 2005. Lucas, 2006); historiografia musical brasileira (dissertações defendidas até 1996 no Brasil [s.n.], 1997. Faria, 1998. Freire, 1999, 2002. Gandelman, 2003. Cavazotti, 2003. Nogueira, 2004. Grossi, 2004. Moreira, 2004. Machado Neto, 2005. Winter, 2005. Fernandes, 2005. Lacerda, 2005. Lívero, 2005. Grupo de Trabalho [s.n.], 2006); etnomusicologia e música popular (Pinto, 1998. Araújo, 1999. Sandroni, 2002. Zagonel; Romanelli, 2002. Victório, 2002. Travassos, 2003. Piedade, 2005. Mello, 2005); cognição (Costa,

1997); inter-relações entre música e demais ciências humanas, como Filosofia, Sociologia e Antropologia (Santos, 1998. Valente, 2000. Sekeff, 2005. Videira, 2005. Goldemberg, 2005. Bollos, 2005. Valente; Barreto, 2006).

Essa segunda fase (1997 e 2006) é caracterizada pela diversidade no número de autores, refletindo os resultados do estabelecimento dos Programas de Pós-Graduação no Brasil. Há uma ampliação nos assuntos estudados, se comparados aos focos mais cristalizados da primeira fase, havendo uma introdução a estudos sobre aspectos da cognição musical e da pedagogia do instrumento, artigos dedicados à escuta musical, à semiótica e à sonologia, além de haver um fortalecimento dos estudos que têm como objeto a chamada música popular.

Chama a atenção o início de certa profissionalização da revista⁸. Esforços foram feitos em direção à criação de uma identidade visual e à periodicidade anual, um texto de apresentação redigido pelo editor-chefe abre as edições, que mantêm uma extensão média de oito artigos por número, formatados de acordo com as normas vigentes. Desde o seu princípio, a revista manteve o número de quatro membros formando o Conselho Editorial, todos professores universitários brasileiros; porém, a partir da *OPUS 10*, formou-se um Conselho Consultivo, com seis membros nas *OPUS 10* e *12* (2004 e 2006), todos professores universitários brasileiros, e doze membros na *OPUS 11* (2005), sendo um deles estrangeiro. Assim, deu-se o primeiro passo para uma futura internacionalização do corpo editorial e coube à gestão de Maria Lúcia Pascoal uma articulação para a próxima fase.

Terceira fase (entre 2007 e 2016). Em meu entender, uma terceira fase da revista se estende da *OPUS 13.1* à *OPUS 22.2*, uma vez que, a partir da *OPUS 23.1* (2017), durante a gestão do musicólogo Marcos Holler, a revista passa a ser quadrimestral, cada artigo é vinculado a um número DOI e passa-se a considerar de maneira concreta indexações internacionais de grande envergadura.

Na gestão do musicólogo Rogério Budasz (2007-2011), a apresentação visual da revista foi modificada, passando a refletir com maior propriedade a robustez atingida, de maneira que coube a Budasz o estabelecimento da identidade visual da *OPUS* conforme a conhecemos. O anteriormente denominado Conselho Editorial passou a ser chamado de Conselho Executivo e continuou contando com quatro membros; já o Conselho Consultivo passou a ter onze membros, sendo seis deles professores estrangeiros, obviamente com um domínio do idioma português. A periodicidade passou a ser semestral, e a quan-

⁸ Guardada a devida nuance desta afirmativa, considerando-se que o corpo editorial das revistas acadêmicas não é normalmente formado por especialistas em editoração.

tidade anual de artigos publicados foi ampliada, tendo aumentado também a quantidade de artigos redigidos em idiomas estrangeiros (dois deles em inglês e um em espanhol). Nessa gestão, a *OPUS* foi indexada junto ao *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM).

A classificação dos 197 artigos, resenhas e entrevistas dessa terceira fase em enfoques estanques é ainda mais difícil do que as anteriores, em virtude da maior exploração de espaços fronteiriços. No entanto, insisto em realizá-la com a finalidade de compor um panorama de apresentação razoavelmente organizado (Fig. 3): processos composicionais, incluindo noções de improvisação, espacialidade e sonologia (Silva, 2007. Costa, 2008, 2014. Moore, 2009. Rossetti, 2012. Ficagna, 2012. Paulinyi, 2013. Ayer; Zampronha, 2014. Corrêa, 2015)⁹; inter-relações entre processos composicionais e educação musical (Pitombeira, 2011); inter-relações entre processos composicionais e ciências humanas (Oliveira; Toffolo, 2008); análise musical, por vezes incluindo aspectos filosóficos, matemáticos, computacionais e cênicos (Guigue, 2007, 2013. Vieira, 2007. Almada, 2008, 2010, 2015. Cavini, 2008. Benedetti, 2009. Rodríguez, 2010. Molina, 2011. Hartmann, 2011, 2015. Ferraz, 2011. Onofre; Alves, 2012. Rimoldi; Schaub, 2012. Packer, 2012. Silva; Pitombeira, 2012. Carpinetti, 2012. Duwe; Barros, 2012. Felicissimo; Jardim, 2013. Dudeque, 2013, 2016. Nogueira, 2014. Koay, 2014. Santos; Pitombeira, 2014. Pontes; Alves; Feitosa, 2014. Silva; Ferraz, 2015. Rossetti; Ferraz, 2016. Pena, 2016. Jatahy; Kayama, 2016. Taffarello et al., 2016. Mayr; Almada, 2016. Bragagnolo, 2016); teoria da música, por vezes com exemplos analíticos e matemáticos (Souza, 2007. Barbosa, 2008. Oliveira, 2008. Almada, 2012. Priore, 2013. Queiroz; Kon, 2013. Held, 2016. Bittencourt, 2016); performance musical (Carvalho; Alcaide; Angelo, 2007. Goldemberg, 2007. Lima; Rüger, 2007. Storolli, 2007. Kayama et al., 2007. Pacheco; Kayama, 2007. Fagerlande, 2010. Risarto; Lima, 2010. Moraes; Stasi, 2010. Alípio; Wolff, 2010. Almeida, 2011. Kubala; Biaggi, 2012. Sinico; Winter, 2013. Presgrave, 2013, 2016. Benetti Jr., 2013. Mangini; Silva, 2013. Oliveira; Wolff, 2014. Madeira; Scarduelli, 2014. Ribeiro, 2014. Monteiro;

⁹ Os artigos da edição especial, *OPUS 21.2*, não estão incluídos na Fig. 3 por não terem sido decorrentes de submissão espontânea. Submissões espontâneas de autores vinculados a universidades estrangeiras, boa parte delas redigidas em inglês, advieram das instituições: Universidade Nova de Lisboa, Portugal (Pacheco, 2007, 2012. Madureira, 2016); Universidade de Aveiro, Portugal (Chaib, 2008. Resende, 2009. Trilha, 2010. Goes, 2015. Marinho, 2016. Vieira, 2016); Duke University (Moore, 2009, 2010); Conservatoire de Strasbourg (Morais, 2010); Universidad Nacional de la Plata e Universidad de Buenos Aires (Rodríguez, 2010); Universidade de Évora, Portugal (Paulinyi, 2013); Hochschule für Musik und Theater Rostock (Alge, 2014); Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, Espanha (Zampronha, 2014); National Sun Yatsen University, Taiwan (Koay, 2014); Queens University Belfast (Castro, 2015); Simon Fraser University (Gomes, 2015); Universidade do Porto, Portugal (Martins, 2016); Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, Portugal (Coimbra, 2016). Publicamos também textos redigidos em inglês (Ferreira, 2002. Albrecht, 2006. Fornari, Shellard, Manzollí, 2011. Guigue, 2013. Dudeque, 2016. Santos, 2016. Bittencourt, 2016. Mayr; Almada, 2016.) e francês (Bromberg, 2014) por brasileiros vinculados a universidades também brasileiras.

Fialkow; Santos, 2015. Silva; Ronqui, 2015. Rodrigues; Scarduelli, 2015. Góes; Silva, 2015. Zorzal, 2015. Costa, 2015. Ribeiro, Felipe; Ribeiro, Fabrício; Wegmann, 2016. Borém; Taglianetti, 2016. Pavan; Ray; Hora, 2016. Martins; Santos Jr., 2016. Ray et al., 2016. Zanon et al., 2016. Vieira, 2016); inter-relações entre performance e análise musical (Cavalcanti; Pitombeira, 2007. Barros; Gerling, 2007. Gloeden; Morais, 2008. Cerqueira, 2009. Shimabuco, 2013; Souza; Cury; Ramos, 2013); inter-relações entre performance e educação musical (Amato, 2007. Mateiro, 2007. Herder, 2008. Romanelli; Ilari; Bosísio, 2008. Moreira, 2009. Scarduelli; Fiorini, 2013); inter-relações entre performance e historiografia musical (Chaib, 2008. Faria, 2009); inter-relações entre performance e cognição (Higuchi; Leite, 2007); inter-relações entre performance musical e tecnologia (Fornari; Manzolli; Shellard, 2009. Loureiro et al., 2012); inter-relações entre performance musical e ciências humanas (Amato, 2009. Ribeiro, 2013); educação musical, em alguns casos valendo-se de aspectos das ciências humanas e improvisação (Amato, 2008. Albino; Lima, 2008. Silva, M. G; Silva, M. A.; Albuquerque, 2008. Couto; Santos, 2009. Amato, 2010. Alvarenga; Mazzotti, 2011. Abreu, 2011. Figueiredo; Soares, 2012. Souza; Bellochio, 2013. Cunha; Campos, 2013. Pires; Dalben, 2013. Couto, 2014. Gomes, 2015. Santiago; Ivenicki, 2016. Ribeiro; Vieira, 2016. Figueiredo; Meurer, 2016. Del-Ben, 2016); inter-relações entre educação musical e tecnologia (Gohn, 2010); inter-relações entre educação musical e etnomusicologia (Queiroz, 2010); historiografia musical, em alguns casos valendo-se de aspectos da retórica (Benedetti, 2007, 2010. Lucas, 2008. Resende, 2009. Trilha, 2010. Fuchigami; Ostergren, 2010. Lino; Fiorini, 2012. Bromberg, 2014. Lucas, 2014. Cabral, 2014. Garbuio; Fiorini, 2016. Madureira, 2016); historiografia musical brasileira, em alguns casos valendo-se de aspectos de análise, performance, educação e demais ciências humanas (Virmond; Nogueira; Toledo, 2007. Costa-Lima Neto. Castro, 2009. Nogueira; Silveira, 2011. Monteiro, 2011. Castagna, 2012. Pacheco, 2012. Rosbach; Pereira, 2012. Rocha, 2012. Linemburg Jr.; Fiaminghi, 2012. Virmond; Marin; Nogueira, 2013. Lacerda, 2014. Braga et al., 2014. Castro, 2015. Linemburg; Fiaminghi, 2015. Barros et al., 2015. Aubin, 2016. Duarte, 2016a, 2016b. Aragão, 2016. Assis, 2016. Coli, 2016); historiografia musical latino-americana (Silva; Zani, 2013. Alge, 2014. Moreira, 2016); etnomusicologia e música popular, em alguns casos em interlocução com dramaturgia e análise musical (Rocha; Oliveira; Martins, 2007. Brackett, 2009. Palombini, 2009. Couto, 2009. Santos, 2012. Antonietti; Ferreira; Carrasco, 2012. Thomaz; Scarduelli, 2013. Gumboski, 2013. Martins, 2013. Freire, 2014. Santos, 2016. Mervič; Fernandes, 2016.); cognição, percepção musical e escuta reduzida (Freire, 2008. Braun; Rebouças; Ranvaud, 2009. Ferreira; Oliveira, 2009. Teixeira, 2009. Reyner, 2011. Goldemberg, 2011. Gusmão, 2011. Zorzal, 2015, 2016a, 2016b. Fridman; Manzolli, 2016.); musicoterapia e saúde do músico (Santos; Teixeira; Zanini, 2011. Panacioni; Zanini, 2012. Moura, 2016.); inter-relações entre música e tecnolo-

gia (Gohn, 2007. Fornari, Shellard; Manzolli, 2011); inter-relações entre música e ciências humanas (Mehry, 2007. Kuehn, 2010. Silva, 2016).

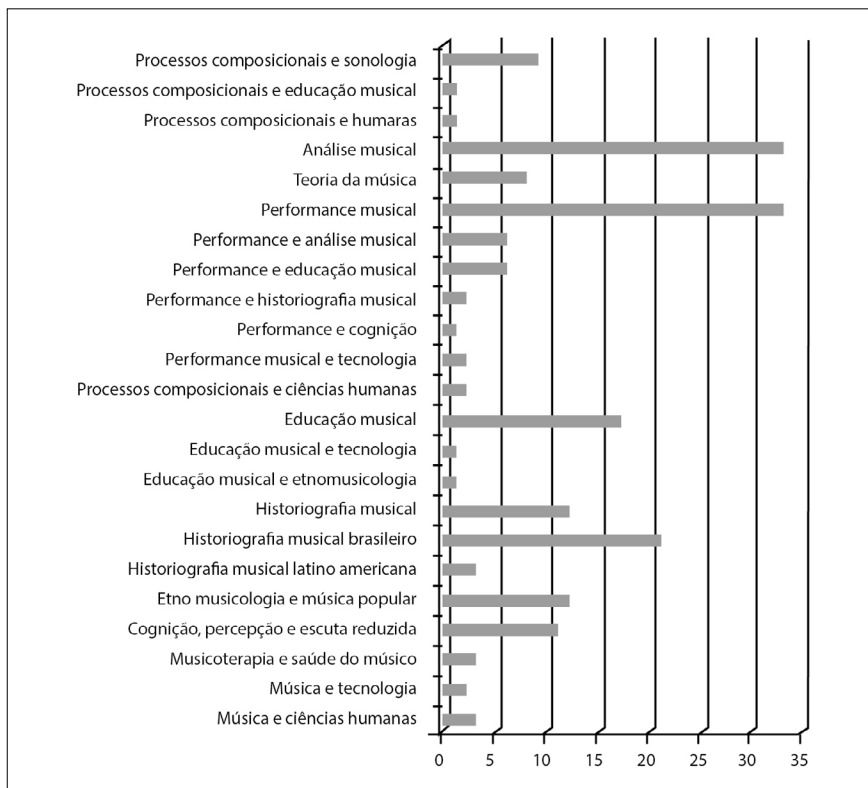


Fig. 3 – Categorização dos artigos da terceira fase da revista *OPUS* (2007 s 2016).

Nos últimos dez anos, é marcante o crescimento vertiginoso e bem fundamentado nos estudos sobre performance musical (1 na primeira fase, 3 na segunda e 33 na terceira), sendo algumas vezes estabelecidas interfaces com análise, educação, historiografia, cognição, tecnologia e vertentes das ciências humanas que não a música (chegando a 52 trabalhos).

Bastante expressivo também é o aumento dos estudos sobre análise musical (1 na primeira fase, 10 na segunda e 33 na terceira) na qualidade de teoria aplicada. Porém, na última década, a teoria musical, outrora essencialmente estrangeira, passou a ser um assunto presente não somente nos artigos da *OPUS*, mas em teses de doutorado que têm sido desenvolvidas nos programas brasileiros de pós-graduação, de maneira que aparentemente surge no Brasil uma geração de teóricos.

As vertentes de pesquisa mais tradicionais, dedicadas a processos composicionais, educação e historiografia musical, sobretudo brasileira, mantiveram-se em um patamar bastante expressivo desde a fase anterior, assim como etnomusicologia e música popular. E os campos mais recentes já trazem seus primeiros resultados, voltados a estudos sobre musicoterapia e saúde do músico, percepção musical e cognição, destacando-se o crescimento deste último grupo.

Finalmente, chama-nos a atenção o florescimento de pesquisas sobre a historiografia musical latino-americana. Após tantos anos imersos em estudos voltados prioritariamente aos repertórios europeu e brasileiro, podemos vislumbrar uma ampliação do nosso olhar para a América na qual estamos inseridos e com a qual temos nos demorado tanto para interagir musicalmente com maior propriedade?

Gestão 2011-2015: da *OPUS 17.1* à *OPUS 21.2*

Em minha gestão (2011-2015), procurei elaborar estratégias de aperfeiçoamento e expansão que pudessem ser agregadas aos objetivos anteriores. Trabalhando sempre em harmonia com a diretoria da ANPPOM¹⁰, meu diagnóstico inicial indicava para um foco na qualidade dos artigos e avaliações, nas ações para maior internacionalização do periódico e no excesso de atribuições práticas da editoria. Tendo considerado alguns aspectos valorativos dos indexadores SciELO e Web of Science como norteadores estratégicos de conduta¹¹, dez números foram lançados durante o quadriênio, e a conquista de maior visibilidade da revista *OPUS* foi a passagem de estrato A2 (2012) para A1 (2014), sendo este último a classificação máxima designada pelo Qualis Periódicos da CAPES.

Inicialmente, considerei ser necessário precisar claramente as funções do Conselho Editorial. Em meus estudos, dentre as considerações válidas para essa atividade, identifiquei-me com a prerrogativa de que um Conselho Editorial se constitui como um órgão consultivo que integra especialistas reconhecidos, vinculados a instituições nacionais e internacionais diversificadas, e que

¹⁰ A diretoria da ANPPOM, no biênio 2011-2013, foi formada por Luciana Del Ben (presidente, UFRGS), Marcos Vinício Nogueira (primeiro-secretário, UFRJ), Eduardo Monteiro (segundo-secretário, USP) e Sérgio Figueiredo (tesoureiro, UDESC); no biênio 2013-2015, a função de primeiro secretário passou a ser desempenhada por Alexandre Zamiyh Almeida (UFU, depois UNICAMP).

¹¹ Indexadores são bases de dados que avaliam a produção dos periódicos que as procuram e disponibilizam apenas aqueles que, de acordo com seu processo de seleção, atendem a demandas da área e possuem pesquisas consolidadas, o que implica confiabilidade. Os indexadores possuem meios de divulgação para a internacionalização dessa produção bibliográfica selecionada.

têm como funções definir a linha editorial da publicação, verificar se a linha editorial traçada tem sido cumprida e aconselhar a editora-chefe. Tendo em vista a multiplicidade de enfoques dos artigos, considere que precisávamos contar com um corpo de conselheiros mais extenso e com expertises mais díspares, para que pudessem, de fato, auxiliar a editora-chefe em decisões políticas, de enfoque e conteúdo, e de representatividade e inserção internacional, deixando as questões de ordem essencialmente prática a cargo de um corpo técnico. Sendo assim, o Conselho Editorial passou a ser composto pela editora-chefe e 22 conselheiros, sendo dez deles estrangeiros ou que atuavam junto a universidades estrangeiras¹², e aos poucos um corpo técnico foi sendo formado¹³.

Ao longo do quadriênio, a consulta ao Conselho Editorial, que merece aqui uma notificação por ter sido crucial à maior consolidação nessa fase da revista, ocorreu ao início da minha gestão. Em 2011, a *OPUS* mantinha a periodicidade semestral, mas havia um pequeno atraso na pontualidade, ou seja, os números eram semestralmente publicados sem que a sua finalização ocorresse exatamente nos meses de junho e dezembro, devido a uma baixa quantidade de artigos passíveis de serem aprovados. Essa premissa é básica e indispensável à indexação e decorrente internacionalização dos periódicos científicos. Em 2012, ao realizar a coordenação científica do congresso da ANPPOM, observei que artigos de qualidade pareciam estar cerceados pelos

¹² Nomeadamente, a *OPUS* 17.1 teve como editora-chefe Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP) e como conselheiros: Acácio Tadeu Piedade (UFES), Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos), Carlos Palombini (UFMG), Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos), Carole Gubernikoff (UNIRIO) Claudia Bellochio (UFMS), Cristina Capparelli Gerling (UFRGS), Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos), Diana Santiago (UFBA), Elizabeth Travassos (UNIRIO), Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (USP), Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal), Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, UNCG - Estados Unidos), João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG), John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos), José António Oliveira Martins (Eastman School of Music, ESM - Estados Unidos; depois Centro de Investigação em Tecnologia e Ciência das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa do Porto, UCP - Portugal), Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal), Norton Dudeque (UFPR), Pablo Fessel (Universidad Nacional del Litoral, UNL - Argentina), Paulo Castagna (UNESP), Paulo Costa Lima (UFBA), Silvio Ferraz Mello Filho (UNICAMP; depois USP). Durante o mandato 2011-2015, infelizmente, ocorreram os profundamente pesarosos falecimentos de Elizabeth Travassos e Irna Priore. Ao longo do mesmo período foram convidados David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal) e Edson Zamprinha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha).

¹³ O corpo técnico da *OPUS* na gestão 2011-2015 foi formado por pesquisadores músicos e ligados às demais ciências humanas. Foi iniciado pela colaboração intensa do regente Roberto Rodrigues, encarregado do tratamento de imagens, última leitura dos artigos, montagem e disponibilização do exemplar através da internet. Denis Hallai reestruturou o *site*, assim como copiou e formatou todos exemplares iniciais da *OPUS* em extensão PDF. Kathleen Martin ficou encarregada da correção dos *Abstracts*, *Keywords* e textos redigidos em inglês; Isaac Terceros Montaño, da interação com o material redigido em espanhol e José Carlos Moreira, das publicações em francês. Ao final de minha gestão, Ronaldo Penteado e Cibele Palopoli auxiliaram-me na formatação, normatização e encarte da revista. A partir de 2014, a *OPUS* passou a fazer uso da plataforma *Open Journal System*, habilmente implantada por Renato Mendes Rocha.

limites estreitos das publicações em anais e ocorreu-me a ideia de publicarmos na *OPUS* suas versões expandidas, ou seja, os trabalhos que tivessem obtido destaque durante o processo de avaliação para o congresso formariam um novo número da revista. Para me certificar da legitimidade dessa ação, consultei o Conselho Editorial da *OPUS*, a diretoria da ANPPOM e a SciELO, os quais se empenharam a necessária segurança para a compreensão de que, se o aprofundamento no assunto dos textos que constituam versões ampliadas de exemplares previamente publicados em anais de congressos for suficiente para que possam ser considerados originais por um par de pareceristas *ad hoc*, podem ser publicados como tal, trazendo esta informação em sua primeira página. Sendo assim, os artigos que compõem os números 18.1 e 18.2 da revista *OPUS* foram selecionados, em primeira instância, pelos coordenadores de subárea do XXII Congresso da ANPPOM e, em segunda instância, pela editoria da *OPUS*¹⁴, e a reconquista da pontualidade emprestou novo fôlego às atividades da editoria.

Ao mesmo tempo, tendo em vista uma ampliação na quantidade das submissões espontâneas de qualidade, passei a comunicar o lançamento de cada novo número da *OPUS* acompanhado por um parágrafo com os resultados concretos atingidos no semestre em andamento e outro com metas a serem alcançadas, sendo que, nos momentos mais intensos, essas mensagens chegaram a ser bimestrais. A cada ano, durante as assembleias da ANPPOM, compus a mesa da diretoria apresentando aos sócios as realizações do ano e acolhendo as suas sugestões. Dentre as metas cumpridas, constaram as duas atualizações do site da *OPUS*¹⁵.

Ao final de 2011, o *site* passou a contar com um suporte mais dinâmico, os textos de apresentação e as normas técnicas foram revisados e traduzidos para três idiomas – português, espanhol e inglês –, e as páginas do *site* passaram a ser organizadas nas seções Histórico, Instruções aos autores, Normas técnicas, Números anteriores e Conselho Editorial. Em 2014 implantei o sistema *Open Journal System* (OJS), utilizado ainda hoje, que agilizou todas as frentes de operação da revista. O registro de todas as submissões e avaliações possi-

¹⁴ Observamos que, ao XXII Congresso da ANPPOM, foram submetidos 502 trabalhos, dos quais 312 (62.15%) foram aprovados, após avaliação por pares realizada por 261 pareceristas *ad hoc*. Os critérios para a seleção em primeira instância dos trabalhos que seriam publicados na *OPUS* em versões ampliadas foram a nota da avaliação por pares e os comentários favoráveis dos avaliadores *ad hoc*. Nessa primeira instância, 47 trabalhos foram indicados e destes apenas 25 chegaram à fase final de escolha. Os critérios para a seleção em segunda instância foram: (1) exclusão dos trabalhos em cujo texto havia menção a pesquisa em fase inicial; (2) exclusão dos trabalhos cujo autor contava com duas indicações; (3) exclusão dos painéis (naturalmente publicados em versão ampliada nos anais do Congresso); (4) exclusão dos trabalhos cujo conteúdo era inferior aos indicados pelos coordenadores das outras subáreas; (5) exclusão de trabalhos claramente publicados em versão ampliada.

¹⁵ Ciente da importância da identidade visual de periódicos científicos de longo prazo, mantive o projeto gráfico criado por Rogério Budasz em ambas as ocasiões.

bilitado por sistemas como o OJS é premissa indispensável para a indexação das revistas científicas.

Nesse mesmo ano, passamos a publicar textos também em francês, e todos os textos da *OPUS* foram disponibilizados em extensão PDF para *download* gratuito e aberto. No ano seguinte, resolvi junto ao IBICT uma incômoda questão que envolvia os números de ISSN da *OPUS*¹⁶, que se mostrou estar ligado à itinerância da sede da revista, anteriormente vinculado à cidade de residência da presidência, de maneira que o Brasil passou a ser o local da revista. Outra questão, aparentada desta, referiu-se à avaliação da *OPUS* pelo Qualis CAPES, que vinha delegando a nota da versão impressa ao número de ISSN da versão *on-line*, e vice-versa; em 2016 essa questão foi regulamentada, e a nota A1 foi corretamente associada à versão *on-line*.

Sistemas de avaliação de trabalhos científicos sempre geram polêmicas. Por estar familiarizada com os formulários de avaliação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pautei-me nas questões focadas deste para reformular o material de avaliação da *OPUS* e testemunhei o recebimento de algumas belíssimas avaliações pelos autores. Idealmente, as avaliações por pares passaram a ser realizadas por um especialista brasileiro ou estrangeiro sediado em universidade brasileira e por um brasileiro ou estrangeiro sediado em universidade estrangeira, ambos considerados profissionais experientes da área. Mais uma vez, coube ao Conselho Editorial a indicação de avaliadores estrangeiros que tivessem atuação expressiva na área de música e franco domínio do idioma português. Sempre pensando no processo de internacionalização da revista, solicitei a inserção de *links* da *OPUS* em páginas de suas universidades, assim como a divulgação de cada número da revista junto às listas de sócios das associações internacionais de música, buscando torná-la mais conhecida nesses meios.

Durante o quadriênio, mantive sempre intensa a interlocução com os autores dos trabalhos aprovados. Para que os conteúdos dos artigos pudessem ser apresentados com a máxima clareza e correção possível, todos os artigos passaram por criteriosa verificação de conteúdo, ortografia, formatação, edição de imagens, conformação de tabelas e conferência das referências bibliográficas. Todos os *Abstracts* e *Keywords* passaram pela correção de uma estadunidense residente no Brasil há algumas décadas e com expressiva vivência musical. Para que as normas fossem claras para os autores e as mais fiéis possíveis às premissas da ABNT, estudei-as ponto a ponto e procurei participar de reuniões sobre a reformulação da NBR 6023¹⁷. A essas reuniões, procurei levar exemplos de normas que atendessem especificidades da área de

¹⁶ ISSN 0103-7412 para a versão impressa e ISSN 1517-7017 para versão *on-line*. Local: Brasil.

¹⁷ A ANPPOM conquistou assento nesta reunião na gestão anterior à que participei como editora.

música e que não têm sido contempladas por esta entidade. Várias de minhas sugestões foram discutidas e algumas foram acatadas.

Em 2015, encerrei a gestão com a primeira Edição Especial da nossa revista. Assim, além dos números semestrais com artigos selecionados a partir de submissões espontâneas, passamos a ter esta opção de publicação periódica científica de estudos sobre música, em eventuais exemplares que excedessem o limite de números anuais e que agrupassem artigos concernentes a um assunto específico, considerado de interesse para a área pela editoria¹⁸.

Uma perspectiva atual aponta para a contribuição do desempenho de cada periódico da área de música ao conjunto de periódicos que forma a área como um todo, incitando ao autorreconhecimento das áreas como autorreguladoras e articuladoras de estratégias que redundem em maior consolidação do ambiente acadêmico. A atual solidez atingida pela *OPUS* a qualifica para a função de ser o periódico científico brasileiro de música que, de fato, consegue agregar as diversas tendências do pensamento.

REFERÊNCIAS

OPUS - *Revista eletrônica da ANPPOM*. Brasil: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, [s.n.]. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

.....

¹⁸ Escolhidos, organizados e traduzidos pela compositora Michelle Agnes, os artigos e entrevistas de Nicolas Donin, Jonathan Harvey, Pierluigi Billone, Laurent Feneyrou, François-Xavier Féron e Jacques Theureau que formam a *OPUS 21-2* trazem uma variedade de metodologias e perspectivas do processo de criação musical, privilegiam o olhar do compositor, a diretriz investigativa pela motriz criativa.

MINHA EXPERIÊNCIA SOBRE A ANPPOM: UM BREVE RELATO

Lia Tomás¹⁹

Meu contato com a ANPPOM se deu a partir de meu ingresso como docente no Instituto de Artes da UNESP no ano de 1998. Recordo-me que, naquele mesmo ano, participei pela primeira vez de um de seus congressos, na UNICAMP, e lá apresentei um resumo de minha pesquisa realizada no doutorado, título que havia obtido recentemente.

Naquela época eu não tinha ideia do que era essa Associação e qual papel ela exercia, pois minhas pesquisas de mestrado e doutorado haviam sido realizadas no PPG em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, programa mais afeito a discursos interdisciplinares.

Quando assumi a vice-coordenação do PPG em Música da UNESP, em junho de 2004, comecei a me aproximar da Associação, pois, por diversas vezes, participei como representante da UNESP nas reuniões dos coordenadores de pós-graduação. Nessas não apenas eram discutidos os problemas dos pró-

¹⁹ **Lia Tomás** é livre-docente em Estética Musical (UNESP, 2008). Possui Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1993 e 1998). No Instituto de Artes da UNESP, coordena o DeMusica: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música. Atualmente é Bolsista Pq – Nível 2 do CNPq. Principais publicações: *Ouvir o Lógos: música e filosofia* (Ed. Da UNESP, 2002 – Prêmio COMPED INEP –MEC), *Música e Filosofia: Estética Musical* (Vitale, 2005), *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII* (Cultura Acadêmica, 2008), *Música e Política: um olhar transdisciplinar* (TOMÁS, L. & GARCIA, T.A. [Orgs.]. Alameda, 2014), *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte* (1988-2013) (ANPPOM, 2015) e *Fronteiras da Música: filosofia, estética, história e política* (Org.) (ANPPOM, 2016).

prios programas, as diretrizes de pesquisa e de avaliação, como também eram propostos os possíveis candidatos a sediarem os congressos da ANPPOM. Na reunião de 2005, ocorrida no Rio de Janeiro, propus a candidatura do Instituto de Artes para sediar o XVII Congresso da ANPPOM, visto que já havia tempos que o evento não acontecia no estado de São Paulo e minha instituição nunca havia sediado um encontro científico desta Associação.

Em 2007, no mesmo ano em que assumi a coordenação do PPG em Música, realizamos o evento na antiga sede do Instituto de Artes, localizada no bairro do Ipiranga, em São Paulo, e, por coincidência, na assembleia realizada durante esse congresso, a chapa na qual eu havia me inscrito foi eleita para gerir a ANPPOM pelos próximos dois anos.

Ocupando o cargo de primeira-secretária da ANPPOM, juntamente com Sonia Ray (presidente), Zélia Chueke (segunda-secretária)²⁰, Sonia Regina Albano de Lima (tesoureira) e Rogério Budasz (editor), durante nossa gestão foram realizados os seguintes congressos, a saber: UFBA (2008), UFPR (2009), UDESC (2010) e UFU (2011). Além de colaborar na organização dos congressos, também executamos diversas funções administrativas, como reelaborar o contingente de sócios, reorganizar o estatuto e a resolução de problemas fiscais.

Foi em uma de nossas reuniões com os coordenadores de pós-graduação que Sonia Ray propôs aos presentes a realização de um livro no qual pudessemos registrar uma reflexão sobre diversos aspectos concernentes à área de música. Tal publicação, *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*, lançada em 2011 pela Editora Vieira e com financiamento da CAPES, contemplou temáticas como a relação dos programas de pós-graduação com as agências de fomento, ferramentas e conceitos do e no sistema de avaliação nacional, a formação de mestres e doutores e sua produção acadêmica e formatos de avaliação de discentes e docentes nos programas.

A partir dessa publicação, na qual escrevi um capítulo com Sérgio Figueiredo (UDESC) sobre a produção acadêmica dos congressos, vislumbrei a ideia de fazer um levantamento mais detalhado sobre esse tema. Percebi, ainda, a ausência de uma pesquisa mais ampla e consistente que pudesse mapear a totalidade das produções ocorridas nos congressos da Associação, desde a sua fundação em 1988, assim como também organizar parte de sua memória. Foi então que, no ano de 2011, fui contemplada pela FAPESP para fazer tal pesquisa, a qual já se encontra finalizada e publicada no próprio site da ANPPOM, sob o título *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988 - 2013)*.

²⁰ Após o Congresso de 2009, Zélia Chueke solicitou sua saída da gestão e foi substituída por Claudia Zanini. Em 2010 houve nova eleição, com recondução dos mesmos professores por mais dois anos.

A realização dessa pesquisa possibilitou-me um alargamento de horizontes e confirmou aquilo que sempre ouvi de meus professores em meus anos de estudos na pós-graduação: para a realização de uma boa pesquisa existem dois ingredientes que sempre devem andar juntos: intuição e metodologia. Digo isso porque minha experiência junto aos congressos da ANPPOM já assinalava que poderia haver problemas em comum entre os trabalhos apresentados nas subáreas, problemas esses que deveriam ser minimamente apontados para serem discutidos de modo mais amplo junto à comunidade acadêmica ou também serem usados como temáticas em futuros trabalhos.

Para citar alguns percalços que enfrentei, destaco o desenho metodológico da pesquisa, o qual teve que sofrer modificações quando do acesso aos Anais, pois a organização do conjunto era discrepante. Em alguns havia indicativos das instituições às quais os autores pertenciam; noutros, apenas os nomes sem indicação institucional, em parte havia trabalhos completos e em outros somente os resumos, para citar alguns. Visto isso, resolvi acessar o currículo Lattes dos participantes e verificar em qual estágio da vida acadêmica os mesmos se encontravam quando de sua participação no congresso. Inclui-se ainda a ausência, em alguns volumes, do *abstract* da publicação (quando completa), o que tive que realizar para compor os anexos com os trabalhos das subáreas.

Entretanto, creio que o dado mais relevante no conjunto dessa pesquisa, e que eu intuitivamente já havia percebido, era a grande incidência de trabalhos que versavam sobre música brasileira ou temas correlatos. Na ocasião, fiz um levantamento rápido no conjunto dos trabalhos, usando descritores simples (Brasil, brasileiro, nacional, entre outros) e obtive um resultado que, mesmo subestimado, apontava para mais de 40 % da totalidade dos trabalhos. A investigação desse aspecto, que não poderia ser desenvolvida naquele momento, tornou-se o objeto de outra etapa da pesquisa, atualmente em curso.

No atual projeto procuro cartografar os conceitos que envolvem o eixo de pesquisa “temáticas brasileiras”, uma das diretivas encontradas no documento de fundação da ANPPOM em 1988. Em tal documento, a Associação não explicita efetivamente o que a entidade compreende sobre essa diretiva e tampouco sugere o que deveria ser privilegiado (ou não) como objeto de pesquisa. Devido à amplitude do termo, um grande número de pesquisas poderia se adequar a esse eixo, mesmo que abrangesse propósitos muito diferentes, a saber: estudos biográficos sobre compositores, manifestações populares, aspectos analíticos e/ou interpretativos de obras de compositores brasileiros, uso de canções tradicionais e populares na educação musical, organização de acervos, história da música brasileira, aplicação de métodos de musicalização em escolas ou grupos sociais, composição musical com diferentes fins (trilhas

sonoras para filmes, espetáculos, *jingles* publicitários, música de câmara e de concerto), entre outros.

Visto a variedade de objetos de pesquisas que poderia ser incluída nesse eixo, poder-se-ia incorrer no erro de se considerar quaisquer alusões musicais ao Brasil e/ou à cultura brasileira como pertinentes, o que, além de reforçar sua amplitude, impossibilitaria especificar as possíveis definições e circunscrições subentendidas. Nesse sentido e à guisa de exemplo, poderíamos questionar se uma pesquisa em análise musical que tomasse uma obra de Villa-Lobos para demonstrar o método analítico schenkeriano deveria ser incluída, ou se a nacionalidade do compositor nascido aqui bastaria para que suas composições, a despeito do estilo/tendência, fossem também contempladas.

Portanto, nessa etapa atual, pretendo extrair dos trabalhos apresentados nos Anais da ANPPOM os conceitos e as circunscrições sobre as “temáticas brasileiras”, de acordo com as significações dadas pelo próprio grupo de pesquisadores da área e que, portanto, podem ser relevantes apenas para esse conjunto ou retratar questões maiores e de projeção externa.

Assim, creio que ambos os projetos – o publicado e o que se encontra em andamento – são complementares (para não dizer interdependentes) e, na finalização desse último, a ANPPOM terá um retrato claro e objetivo de sua contribuição em seus 30 anos de pesquisas na área de música no Brasil.

Nossos vivas aos 30 anos de ANPPOM e aguardemos os próximos 30!

.....

30 ANOS DE ANPPOM: DE 2007 A 2011

Sonia Ray²¹

Dos objetivos e finalidades que compõem o Capítulo II do Estatuto, o que mais me inspirou no exercício da presidência (período de 2007 a 2011) foi a letra “k” do artigo 3º, a saber: *“contribuir para a manutenção e desenvolvimento da música, em âmbito acadêmico, enquanto área de pesquisa e criação científica e artística”*. Este enunciado guiou minhas ações, considerando-se que a meta prioritária dessa Associação é incentivar a pesquisa e a formação de pesquisadores e pós-graduandos em Artes/Música. De certa forma, essas ações sempre nortearam e ainda norteiam minha atuação profissional, que se estende também para a prática performática.

²¹ **Sonia Ray** – Professora titular da Universidade Federal de Goiás, onde leciona contrabaixo, música de câmara, música contemporânea e metodologia de pesquisa na graduação e no mestrado. Na UFG mantém também o Projeto de extensão “Fala Baixinho” de iniciação ao contrabaixo em classes coletivas. Graduada em Composição e Regência pelo IA-UNESP, Mestrado e Doutorado em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo, priorizando o repertório contemporâneo. Apresenta-se em eventos artísticos e científicos em diversas cidades brasileiras e internacionais. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993, apresentando-se bianualmente como solista. Concluiu estágio de pós-doutoramento na University of North Texas. É professora colaboradora no PPG Música do IA-UNESP. Desenvolve pesquisas na área de Música, com ênfase em Performance Musical. Foi presidente da ANPPOM (Gestão 2007-2011). Presidiu o Conselho Editorial da *Revista Música Hodie* (CAPES-Qualis A1) desde sua criação, em 2001, até 2016. É sócia-fundadora da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM), da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) e da Associação Brasileira de Contrabaixistas (ABC). Atua regularmente como consultora de agências de fomento nos projetos de pesquisas em música e como parecerista para congressos e periódicos da área. Realizou estágio de pós-doutoramento na França, na Universidade Paris VIII – Saint-Denis.

Ao ser convidada para integrar esta edição comemorativa, senti o mesmo “frio na barriga” de quando assumi a presidência da ANPPOM em 2007. Sinto orgulho de ter dedicado quatro anos de minha existência em prol de uma Associação que nesta data comemora seus 30 anos.

Filiei-me à ANPPOM em 1999 e tive a honra de presidi-la de agosto de 2007 a agosto de 2011. Hoje integro o Conselho Fiscal, o que demonstra o meu apreço em contribuir ativamente para o seu bom funcionamento. Lembro-me da minha primeira tarefa ao assumir a presidência, uma ação que eu me autoatribuí a tarefa de ler todas as atas registradas pelas diretorias anteriores. Esta foi a maneira que encontrei de tomar conhecimento e compreender a sua importância científica e gerenciar as ações que deveriam ser percorridas para que tivéssemos pesquisas reconhecidas pelos órgãos de fomento. Senti uma enorme emoção ao ler os relatos das reuniões, as preocupações de seus gestores, dos editores, as decisões tomadas, as ações que foram recusadas, as reconsiderações. Enfim, todo o processo que fez com que esta instituição existisse e crescesse nos seus então 20 anos de existência, à época.

Aos poucos fui entendendo que não bastava a titulação, era necessário presidir, ordenar, questionar, trabalhar em seu benefício, pois o foco da gestão presidencial concentra-se enfaticamente na pessoa de seu presidente, embora o trabalho seja de perfilar um crescimento coletivo. Encontrei em minha gestão dois grandes problemas: 1) a dificuldade de gerir eventos e atividades de manutenção técnica da instituição, sem recursos suficientes, sem sede e sem funcionários; 2) a busca eterna por saber lidar com os problemas político-educacionais que circundam a presidência.

Nos problemas que envolviam a falta de recursos para realização das metas a serem realizadas, tive a felicidade de contar com uma tesoureira brilhante, Sonia Albano de Lima, que me ajudou a aplicar o pouco dinheiro que tivemos em atividades que ajudaram a melhorar a qualidade de nossos congressos e de nossas publicações. Ainda assim, não é fácil administrar uma associação sem fins lucrativos. Isso nunca nos foi ensinado, é um aprendizado diário que sempre nos faz pensar que poderíamos ter feito melhor. Somente vivendo os problemas que se acumulam para lidar com toda esta complexidade.

O presidente da ANPPOM lida quase sempre com as determinações impostas pelo Ministério da Educação, pelas agências de fomento, com os gestores dos programas de pós-graduação, que se alternam de maneira contumaz. Não bastasse, deve administrar os anseios dos estudantes recém-ingressados na pós-graduação, lidar com o excesso de positividade ou de frustração dos pesquisadores mais experientes e com as diferentes equipes de organização e de coordenação científica dos congressos. Minha atitude frente a esses conflitos foi sempre a de me dispor a conversar, articular ideias e convocar os asso-

ciados a me ajudarem a colocar a ANPPOM em primeiro plano nas discordâncias. Isto nem sempre foi possível, mas em minha gestão consegui algumas conquistas relevantes.

Toda essa reflexão poderia ter tomado um tempo significativo na minha atuação enquanto presidente, porém não há muito tempo para pensar nele quando o “gerúndio” toma conta de sua existência, pois, além de desempenhar esta função, tive de realizar simultaneamente as tarefas de orientar, estudar, escrever, tocar, me reunir com os demais membros diretores, viajar e, eventualmente, dormir!!! Por isso, concentrei-me em realizar as ações que considere mais importantes de todas aquelas que havia lido nas atas anteriores e as que julguei necessárias enquanto fui uma associada (1999-2007).

Minha memória é emocional, daí produzi um registro de minha atuação como presidente sob um contexto bem menos cartesiano. De todas as metas preestabelecidas pela diretoria na minha gestão, foram concretizadas quatro que considero muito importantes, que relato aqui sem ordem hierárquica:

- No ano de 2009 inserimos a apresentação artística como resultado de pesquisas nos congressos e criamos uma comissão artística para julgar as submissões nos mesmos moldes da comissão científica. Isso deu tão certo que até o momento essa ação vem aprimorando a iniciativa;
- Atualizamos o cadastro dos associados e as atas antigas, permitindo que as gestões posteriores dessem sequência à regularização jurídica da Associação;
- Regularizamos a publicação da revista *OPUS* (sob a coordenação eficiente e profissional do editor Rogério Budasz);
- Iniciamos e consolidamos o processo de submissão e avaliação de trabalhos científicos e propostas artísticas digitalmente, via OCS – *Open Conference Systems*.

Em ordem cronológica, descreverei brevemente as principais atividades promovidas em minha gestão:

Ago/2007 – **XVI CONGRESSO** – São Paulo/SP (Eleição à presidência)

Como as decisões do Congresso de 2008 já haviam sido tomadas antes que eu assumisse a gestão, concentrei-me em outras questões também importantes, como os problemas dos periódicos.

Dez/2007 – I FÓRUM DE EDITORES – UFG/GO

Exercendo a função de editora na *Revista Música Hodie* desde 2000, discuti com a diretoria a necessidade de ajudarmos a área de música a consolidar seus periódicos e ampliar a divulgação da produção científica e artística da área.

A proposta do Fórum de Editores foi prontamente aceita, e este foi sediado pela ANPPOM. O evento reuniu 30 editores de periódicos relacionados aos Programas de Pós-graduação em Música, além de editores de importantes periódicos de associações afins e de Anais dos congressos mais relevantes da área. Os editores que não puderam comparecer enviaram fichas detalhadas dos periódicos sob sua responsabilidade, o que nos permitiu traçar considerações representativas da área como um todo. As 12 publicações representadas foram: @ARQUIVO@, REVISTA DA ABEM, BRASILIANA, COGNIÇÃO E ARTES MÚSICAIS, DEBATES, ICTUS, MÚSICA HODIE, OPUS, OUVIROUVER, PERMUSI, PERSPECTIVAS EM MÚSICA e MÚSICA EM CONTEXTO.

Ago/2008 – XVIII CONGRESSO – Salvador (Mudança no Estatuto e Regimento)

Durante o Congresso, realizou-se o **XIX SEMINÁRIO DE COORDENADORES**, onde se discutiu prioritariamente os resultados do Fórum de Editores e os pontos mais complexos da mudança de regimento e estatuto que seriam votados na assembleia. Além de algumas atualizações de termos legais e ajustes de acordo com a legislação vigente à época, decidiu-se que o Congresso da ANPPOM seria coordenado pela diretoria em parceria com alguma instituição de ensino e/ou pesquisa. A estrutura do Congresso deveria refletir os objetivos da ANPPOM, notadamente o reforço das linhas de pesquisa dos PPGs de Música com prioridade, respeitando-se carências específicas dos colaboradores. Esta medida possibilitou mudanças profundas na estrutura dos congressos seguintes, a seguir relatadas.

Abr/2009 – II FÓRUM DE EDITORES e XX SEMINÁRIO DE COORDENADORES – UNESP/SP

O Fórum recebeu o Prof. Dr. Benedito Barraviera (então presidente da ABEC – Associação Brasileira de Editores Científicos) como palestrante. A correspondência da diretoria do SciELO Brasil foi debatida. O conteúdo indicava novas delimitações diferenciadas para a inclusão da área de artes no SciELO. O Seminário debateu a importância das renovações em andamento no site da ANPPOM, incluindo o Banco de Anais de Congressos na área de música e o Banco de Pareceristas. Decidiu-se também pela obrigatoriedade e vínculo

com a ANPPOM como condição para participação nos congressos da entidade (matérias posteriormente aprovadas pela assembleia).

Ago/2009 – **XIX CONGRESSO** – Curitiba (recondução à presidência)

Foi o primeiro congresso realizado à luz dos novos regimentos e estatuto. As principais mudanças foram: 1) a participação da diretoria em todas as etapas de elaboração do congresso, inclusive os projetos para CAPES e CNPq; 2) a inclusão da categoria de submissão de propostas artísticas com critérios de seleção equivalentes aos já utilizados na produção científica; 3) a implantação do sistema de submissão de trabalhos no *OCS – Open Conference System*.

Abril/2010 – **III FÓRUM DE EDITORES e XXI SEMINÁRIO DE COORDENADORES** – UFRJ/RJ;

Apesar da infelicidade de termos o Fórum nos dias de maior catástrofe no Rio de Janeiro – a grande enchente e os deslizamentos trágicos em Niterói, fatos que inviabilizaram a vinda de alguns editores –, o Fórum foi realizado e suas decisões comunicadas oficialmente para todos os inscritos. O Seminário de Coordenadores debateu questões administrativas da ANPPOM, necessidade de recadastramento dos sócios e sugestões para apoiar os editores de periódicos ligados aos PPGs.

Ago/2010 – **XX CONGRESSO** – Florianópolis/SC

Quanto à estrutura do Congresso 2011, a Assembleia Geral aprovou: a manutenção de convidados (conferencistas, artistas, debatedores para mesas e coordenadores de grupos de trabalho); a manutenção de atividades simultâneas; a manutenção de equivalência de trabalhos para todos os formatos de apresentação; a manutenção da seleção de propostas artísticas e de investimentos no aprimoramento do OCS.

Abril/2011 – **XXI SEMINÁRIO DE COORDENADORES** – Araxá /MG

O Seminário aconteceu pela primeira vez em uma instância isolada das atividades cotidianas dos coordenadores com uma tarefa igualmente inédita: produzir um livro como registro e reflexão do momento pelo qual os PPGs estavam passando, notadamente após o resultado da avaliação trienal. Sob o tema “Avaliação e Formação de Mestres e Doutores em Música no Brasil”, os coordenadores foram convidados a “Discutir os processos vigentes de avaliação dos programas, bem como a formação dos músicos em nível de pós-graduação”. Este foi o foco principal deste seminário. Considerando-se que a diretoria da CAPES contemplava diretrizes definidas por área de conhecimento,

tornou-se fundamental que a área de música definisse uma visão norteadora sobre a avaliação e a formação de pessoal em seus programas de pós-graduação. A finalidade da formação, os tipos de conhecimento que se esperava do docente, do discente (ingressante e egresso) e dos colaboradores nos programas foram questões centrais.

A busca por uma visão da área mais próxima possível de um consenso, de um fio condutor que abrisse possibilidades de individualizações dentro da realidade de cada programa foi necessária. Cuidamos para não perder o foco nesta busca e para que conseguíssemos vislumbrar um processo eficiente de manter o ciclo de aquisição, manutenção e transmissão do conhecimento artístico (associado ou não ao científico) na academia brasileira. O produto das discussões foi organizado em um livro, *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*²².

Ago/2011 – XXI CONGRESSO – Uberlândia/MG

O congresso de 2011 consolidou a estrutura de congressos iniciada em 2009, tendo a presença da Performance musical como produto legítimo da produção acadêmica dos PPGs em Música, parte indispensável dos congressos da área nas mesmas condições de seleção que os produtos escritos contemplavam. No Congresso houve a reunião de Fundação da ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (ABRAPEM), que viria a ser registrada dois anos depois por sua idealizadora e primeira presidente Catarina Leite Domenici. Foi aprovado o calendário proposto para a eleição da diretoria 2011-2013, de forma que a chapa eleita em agosto tomasse posse em setembro (30 dias após a eleição), a fim de permitir que a/o presidente respondesse pelos recursos recebidos na função de gestor do Congresso e presidente da entidade promotora do evento. Realizada a eleição da diretoria para a gestão 2011-2013.

Acredito que as memórias afetivas de todos que participaram ou que foram tocados direta ou indiretamente por estas ações irão percebê-las para além do registro formal das atas, pois a história da ANPPOM fundamenta-se no que fica de cada congresso, cada encontro e, principalmente, na memória de cada um de nós. Agradeço hoje e sempre a confiança de tantos associados nos meus direcionamentos e desejo longa vida à ANPPOM.

O meu agradecimento profundo aos meus colegas de diretoria: conselheiros, congressistas, equipes organizadoras, pareceristas, convidados dos eventos, monitores, orientandos e autoridades das instituições que recebe-

²² RAY, Sonia (Org.). *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*. Goiânia: Vieira, 2011. Disponível em: <<https://ufg.academia.edu/SoniaRay/Books>>.

ram os eventos realizados em minha gestão. Sem vocês não teria sido possível a empreitada, a saber. Como lembrança, segue a diretoria de 2007-2011: Sonia Ray (UFG), presidente; Lia Tomás (UNESP), primeira-secretária; Zélia Chueke (UFPR), segunda-secretária (2007-2009); Cláudia Zanini (UFG), segunda-secretária (2009-2011); Sonia Albano de Lima (UNESP), tesoureira; Rogério Budasz (Universidade da Califórnia em Riverside, EUA), editor.

ANPPOM FAZ 30 ANOS EM 2018, MAS 2022 BATE À PORTA

*Jorge Antunes*²³

Introdução: 30 Anos de Construção

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música já percorreu um belo e profícuo caminho que, hoje, orgulha seus fundadores e membros. A ANPPOM é referência em pesquisa musical brasileira, congregando e aglutinando aqueles e aquelas que engrandecem a investigação científico-musical no Brasil.

Ela foi criada em 1988, num momento em que nosso país vivia um ponto de inflexão. Era hora de “passar o país a limpo” – como se dizia – com a elaboração de uma nova Constituição. Sabemos que a consigna “passar o país a limpo” é permanente. Quanto mais tentamos concretizar a tal limpeza, mais sujeira aflora e passamos a adotar outra velha consigna: “A luta continua”.

A pesquisa e a pós-graduação, no Brasil, também viveram pontos de inflexão. Sou do tempo em que fazer doutorado tinha outros contornos, diferentes dos de hoje, no que se refere às motivações e aos objetivos.

²³ **Jorge Antunes** formou-se em violino, composição e regência. Em 1961 se destacou como precursor da música eletrônica no Brasil. Realizou estudos pós-graduados na Argentina, na Holanda e na França. Foi professor titular na Universidade de Brasília de 1973 até 2011, quando se aposentou. Continua vinculado à UnB, na função de pesquisador sênior, como orientador na pós-graduação. Obteve vários prêmios nacionais e internacionais. Tem vários livros, CDs, DVDs publicados. É membro da Academia Brasileira de Música. Suas obras são publicadas por Salabert, Breitkopf&Hartell, Gerig, Ricordi, Sistrum, Billaudot e Suvini Zerboni. Foi membro fundador da ANPPOM.

José Maria Neves e eu fomos os primeiros doutores brasileiros em Música, com defesa de tese. José Maria doutorou-se em 1976, na Universidade de Paris IV, e eu em 1977, na Universidade de Paris VIII.

Mas por que destaco isso? Menciono esses dois acontecimentos porque as motivações nossas – as minhas e as do Zé Maria – eram bastante diferentes de muitas das motivações que, hoje, movem doutorandos. Naquela época não havia qualquer vantagem, na Universidade brasileira, para quem fizesse uma pós-graduação.

Iniciei o doutorado em 1972. Era meu quinto ano de exílio, tendo antes vivido na Argentina e na Holanda. Cancelei a matrícula na Université Paris VIII, em 1973, porque a Universidade de Brasília me chamou. O presidente Geisel iniciava o famoso processo de “abertura lenta, gradual e irrestrita” e, assim, me integrei ao corpo docente da UnB. Tive que esperar três anos, lecionando na UnB, para poder voltar a Paris e concluir a tese e sua defesa.

Quando voltei para a UnB em abril de 1977, trazendo a tese aprovada com “*mention très bien*”, tratei de levá-la ao chefe do Departamento de Música, o professor Moisés Mandel. Ao folhear, para ele, as 648 páginas, ele sorriu e disse: “Tem gente pra tudo”.

Eu sentia necessidade de mostrar meu trabalho e minha conquista aos colegas. O próximo visitado foi meu amigo, o maestro Orlando Leite. Folhee para ele, vagarosamente, minhas heroicas 648 páginas. Com o indicador eu apontava para um e outro parágrafo, para um gráfico, uma notação musical, fazendo comentários. Ao final, após eu ter fechado o calhamaço, Orlando me perguntou: “Pra que serve isso?”.

Só muitos anos depois a Universidade passou a premiar, com aumentos salariais, de 10% ou 30%, seus professores que concluíssem uma pós-graduação. Por que Zé Maria e eu resolvemos fazer o doutorado? Resposta: simplesmente porque nós tínhamos uma ideia, um projeto de pesquisa, algumas hipóteses – estéticas, eu; musicológicas, ele – a serem comprovadas.

Vemos, hoje, muitos jovens acadêmicos que querem ter seus salários aumentados. Para tanto, precisam de, a qualquer custo, a torto e a direito, fazer seu doutorado. É raro, hoje, vermos gente como Zé Maria, que, com uma ideia na cabeça e um lápis na mão, buscava uma Universidade para desenvolver sua pesquisa e escrever sua tese. Hoje, o mais comum é vermos gente buscando uma Universidade para nela ingressar na pós-graduação, para, já lá dentro, escarafunchar o universo mental de um orientador e, com muito custo, inventar ou descobrir uma ideia, uma pesquisa, a ser colocada na cabeça.

Essas considerações iniciais que aqui fiz têm um objetivo: lançar a ideia de uma ANPPOM que, dentro de cinco anos, festejando seu 34º aniversário, aponte e incremente novos cenários para a pesquisa musical. Penso numa

ANPPOM, em nova fase, que vai incentivar a pesquisa desprendida, espontânea, realmente necessária, independente das vantagens salariais que o trabalho investigativo e a pós-graduação, em música, possam oferecer.

O Bicentário da Independência

Enfim, penso em 2022. Este será o ano em que a chamada “Independência do Brasil” completará 200 anos. Será um ano muito especial em nosso país, tal como foi especial o ano de 1922, quando completamos 100 anos de “Independência”.

Perdoe-me o prezado leitor, mas sinto necessidade, por coerência e convicção, de usar aspas para cercar a palavra *independência* sempre que me refiro à dita-cuja aplicada ao nosso Brasil, que, ainda hoje, é totalmente dependente e subserviente nos processos de recolonização que vivemos: continuamos a exportar nosso solo, nossa água, nossas *commodities* em troca de importação de tecnologia.

No momento em que o governo golpista de Michel Temer e seus asseclas acabam com o projeto Ciência sem Fronteiras, precarizando cada vez mais a universidade pública e gratuita, fazendo com que a educação se torne, cada vez mais, mercadoria, fica difícil dizer que o Brasil é independente.

Apesar de o Brasil de hoje ser uma incógnita, é preciso que a ANPPOM comece a fazer aquilo que outras instituições não governamentais começam a fazer: pensar o que deveremos ser em 2022.

A Confederação Nacional dos Trabalhadores Liberais Universitários Regulamentados (CNTU), por exemplo, criou o seu Conselho Consultivo, que tem sido chamado de “Conselho das Mil Cabeças”, para discutir o Brasil que queremos para 2022.

Questões importantes para o destino do Brasil, como a modernidade, a democracia, a cultura, a soberania e o desenvolvimento, precisam ser discutidas urgentemente. Se isso não for feito desde já, corremos o risco de sermos surpreendidos com desvios nefastos nas mensagens e conteúdos dos festejos do Bicentenário da Independência do Brasil e do Centenário da Semana de Arte Moderna.

Proponho que a ANPPOM comece a elaborar um projeto para os próximos cinco anos, mobilizando pensadores da área musical e outras potências criativas e vitais para encaminhar o projeto, no sentido de buscarmos uma resposta para a seguinte pergunta: que Brasil musical queremos para 2022?

Um Brasil novo com símbolos novos

Em 2022 serão completados 200 anos da Independência do Brasil e 100 anos da Semana de Arte Moderna. Mas não só isso. Em 2022 estarão também serão completados 100 anos da adoção oficial da letra gongórica e ridícula que Osório Duque-Estrada escreveu para o Hino Nacional.

Em 1988, durante a Assembleia Nacional Constituinte, a palavra de ordem era: “Vamos passar a limpo o Brasil”. Essa palavra de ordem não era novidade. Em muitos momentos da História do Brasil essa consigna foi lançada. Creio que existirão vários outros momentos em que a lançaremos. Ou seja, parece que nosso país vive num eterno rascunho: passam-se as décadas, os séculos, e estamos sempre querendo que o Brasil seja passado a limpo.

Evidentemente, muitos de nós achamos que a Operação Lava Jato e a nova legislação eleitoral vão passar o Brasil a limpo. Todos nós pensamos que em 2022 passaremos o Brasil a limpo. Não custa nada sonhar. É assim que mantemos viva a chama da utopia.

Em 9 de agosto de 1987, quando a Assembleia Constituinte começou a ser instalada, o *Jornal do Brasil* publicou um artigo meu intitulado “A fantasia não triunfal”. No texto eu sugeria ao Ministério da Educação que fosse promovido um concurso nacional, entre compositores e poetas, para a criação de um novo Hino Nacional.



Fig. 1 – O artigo publicado no JB, em 9 de agosto de 1987

No artigo eu chamava a atenção para o fato de que o País com que sonhamos deveria estar retratado no novo hino. Seria um hino singelo e poético, sem demagogias e sem patriotadas. O novo hino deveria ser como a Constituição que queríamos. Seria conciso. Falaria patrioticamente, de modo curto e grosso, sobre a nossa realidade de nação festeira e esperançosa. O novo poema não falaria do Ipiranga, pois o brado retumbante continuava entalado na garganta de todos nós. O novo hino haveria de cantar o impávido colosso sem pessimismos e sem mentiras.

Segundo a minha proposta, o novo poema deveria ter, no máximo, duas estrofes. Eu acrescentava: "Em tempo de extinção de espécies não há por que se afirmar que nossos bosques têm mais vida. Que nosso símbolo continue a ser o lábaro estrelado, e com mais estrelas, mas que o verde-louro desta flâmula diga: paz no futuro e glória no futuro. Aliás, melhor seria que os poetas concorrentes fizessem letras sem lábaros, raios fúlgidos, gigantes impávidos e clavas fortes, pois a maioria do nosso povo não tem dinheiro para comprar dicionários".

E eu prosseguia: "Necessitamos de um poema simples, breve e belo, que, com melodia bela, fácil e não banal, faça com que a massa se agite ao som de um canto novo, exaltando a paz, o trabalho, a justiça e os direitos humanos, acabando com a sonolência do berço esplêndido".

História do hino

Nosso primeiro Hino Nacional foi aquele que, hoje, é conhecido como Hino da Independência ("*Já podeis da pátria filhos...*"). Foi composto por D. Pedro I, com letra de Evaristo da Veiga. Segundo consta, o imperador escreveu esse hino durante a viagem a São Paulo, onde foi cantado na Casa da Ópera na celebração do fato ocorrido no Ipiranga. Tudo no mesmo dia 7 de setembro de 1822. D. Pedro I gostava de compor hinos. Um dos hinos escritos por ele foi adotado como Hino de Portugal até 1910.

A abdicação de D. Pedro I trouxe um novo hino, que celebrou justamente a sua queda. D. Pedro I tinha 32 anos de idade. Já totalmente desprestigiado pelo



Fig. 2 – D. Pedro I

povo, partiu para a Europa com a imperatriz. O povo festejou. Os jornais noticiavam a partida do indesejável ex-imperador com manchetes: “O dia de júbilo para os amantes da liberdade”; “A queda do tirano”; “Memorável Dia da Abertura das Câmaras Legislativas”.



Fig. 3 – Francisco Manuel da Silva



Fig. 4- Hino ao Sete de Abril

O Hino de D. Pedro I passou a ser um “cântico proibido”. Para celebrar a deposição de D. Pedro I, o compositor Francisco Manuel da Silva compôs o *Hino ao Grande e Heroico Dia 7 de Abril de 1831*. É a música que cantamos até hoje. Claro que, na época, havia outra letra: um poema escrito por Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva. Ou seja, a música que cantamos até hoje tem 85 anos e foi cantada, ao longo das décadas, com várias letras.

Assim, o *Hino ao Sete de Abril* foi escrito para festejar a abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril de 1831, em favor de seu filho menor, D. Pedro II, que à época tinha 5 anos de idade. Foi a histórica Regência Tripartida Provisória.

Nas doze estrofes do longo hino desfilavam uma série de versos que agrediam o ex-colonizador português. Um dos versos dizia: “Os bronzes da tirania já no Brasil não rouqueijam”. Outro verso dizia: “Arranquem-se aos nossos filhos, nomes e ideias de lusos”. E mais adiante: “Os lusos são homens bárbaros, gerados de sangue judaico e mouro”.

Em 1840, na maioria e coroação de D. Pedro II, a música recebeu nova letra, do mesmo Ovídio Carvalho.

Com a Proclamação da República, em 1889, o Hino Nacional passou a ficar sem letra. O poema que era cantado na época louvava a figura do imperador:

Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz.
Vemos em Pedro Segundo
A ventura do Brasil.

Negar de Pedro as virtudes
Seu talento escurecer
É negar como é sublime
Da bela aurora o romper.

Exultai Brasil e o povo
Cheio de santa alegria,
Vendo de Pedro o retrato
Festejado nesse dia.

Mas Dom Pedro II fora banido do Brasil com toda a família imperial. Não tinha cabimento ser cantado um hino enaltecendo o imperador banido.

Mas a música continuou a existir. Ela era tocada por bandas militares e civis, mas sem letra. Entre 1890 e 1922, o povo, gozador, cantava o hino com a seguinte letra:

Laranja da China,
laranja da China,
laranja da China.
Abacate,
limão-doce
e tangerina.

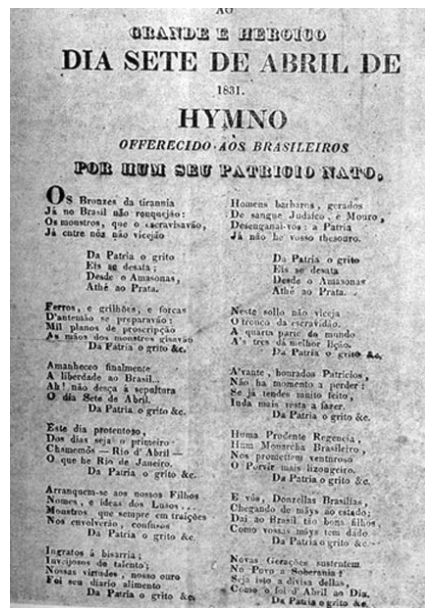


Fig. 5 – Letra do Hino ao Sete de Abril

A letra que cantamos hoje foi escrita por Osório Duque-Estrada. O presidente Epitácio Pessoa, no decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, oficializou a nova letra do Hino. Estou me referindo à letra que diz: “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas de um povo heroico brado retumbante”.

Essa primeira frase do Hino atual é um mistério para muita gente. Poucos entendem que o que se quer dizer é: “As margens plácidas do Ipiranga ouviram brado retumbante de um povo heroico”.

Assim, não só o palavreado empolado predomina. As frases em forma indireta também complicam o entendimento da letra do Hino.

O hino de Francisco Manuel da Silva mudou de letra várias vezes, sempre com atos de cima para baixo por imperadores e ditadores.

Uma bandeira para a ANPPOM 2022

Ideal será que, em 2022, ao comemorarmos os 200 anos da Independência e os 100 anos da Semana de Arte Moderna, seja promovido um concurso para criação de um novo Hino Nacional, um novo brasão e uma nova bandeira do Brasil.

Tem sentido, em pleno século XXI, termos o lema positivista “*Ordem e Progresso*” escrito em nossa bandeira? Tem sentido, em pleno século XXI, termos, nas Armas da República, ramos de café e de fumo? Entendo que devemos tentar sensibilizar os artistas plásticos e os especialistas em heráldica para que adotemos uma nova bandeira e um novo brasão.

O meu artigo no *Jornal do Brasil*, publicado em 1987, pedindo ao governo a promoção de um concurso para o novo Hino Nacional, teve muita repercussão entre intelectuais, militantes políticos e produtores culturais. Mas não sensibilizou o governo.

Assim, eu resolvi, no final de 1987, com apoio da Universidade de Brasília, promover o concurso. A imprensa repercutiu bastante a proposta, provocando grande reação nacional. A ideia era escolher uma nova letra, que seria musicada por mim.

A minha estratégia era a de fazer nascer um novo Hino Nacional, de baixo para cima. Ou seja: escolhida uma letra, por meio de um concurso, eu comporia a música e realizaria uma gravação com o coro e a orquestra da Universidade de Brasília. Após a divulgação por todos os meios, tentaríamos fazer o povo cantar o novo hino durante atos populares nas vésperas da promulgação da nova Constituição.

Era uma estratégia um tanto revolucionária e utópica. Mas valia a pena o sonho de implementá-la.

O edital do concurso não era um simples edital: era também um verdadeiro manifesto de contestação.

Um de seus itens determinava que o poema concorrente deveria ter apenas duas estrofes, mas com a proibição de uso das seguintes 67 (setenta e sete) palavras: matar, esmagar, triunfar, lutar, destruir, vencer, conquistar, guerra, luta, manchar, marchar, lidar, vingar, batalha, combate, ataque, armas, espada, canhões, guerreiro, clarins, batalhões, heróis, fragor, tumba, heroico, terror, retumbante, tirania, brado, vingança, escravos, desafio, grilhões, idolatrada, fulgor, coragem, glória, furor, gigante, clava, colosso, vitória, grandeza, gritos, poder, morte, valente, vitorioso, glorioso, orgulhoso, fulgente, sagrado, valoroso, aguerrido, poderoso, viril, impávido, intrépido, forte, dever, esplêndido, altivez, garbo, bravo, sangue e tûmulo.

Aproximadamente 100 letras foram inscritas, enviadas por mais de 90 poetas de todo o Brasil. Formamos um júri com poetas de Brasília e professores de literatura da UnB, entre eles os poetas Cassiano Nunes, TT Catalão e Ézio Pires.

O júri selecionou 12 poemas que, transformados em grandes pôsteres, foram colocados em exposição na biblioteca da Universidade de Brasília. Durante duas semanas, a exposição ficou aberta ao público, que dispunha de uma urna para votação. O mais votado foi o poema de Reynaldo Jardim.

Fiz a música para o poema vencedor. Gravamos e filmamos a execução do novo hino com a orquestra e o coro da UnB. O novo hino foi amplamente divulgado pela grande imprensa e pela televisão.

No dia 7 de agosto de 1988, um fato fez com que eu desistisse de toda a estratégia de divulgação do hino. Eu me recolhi. Recebi uma carta anônima, vinda do Rio de Janeiro. Dentro do envelope havia um re-



Fig. 6 – O jornal *Correio Brasileiro* divulga o novo hino



Fig. 7 - A carta anônima

corte de jornal. Tratava-se da página número 10 do jornal *Letras em Marcha*, um jornal interno do Exército.

No recorte, estava um artigo assinado pelo coronel artilheiro Sillas Bueno, intitulado *Em defesa do Hino Nacional*. No texto o coronel relata, passo a passo, toda a minha campanha pela mudança do Hino: desde o primeiro artigo no *Jornal do Brasil*, em 1987, passando pelas entrevistas que dei sobre o assunto em programas de Amaury Júnior e de Clodovil, até a minha ideia futura de realização de atos populares na rua.



Fig. 8 - Um coronel denuncia Jorge Antunes em artigo

O articulista pedia, no final do texto, que o Exército e as demais Forças Armadas passassem a dar atenção às ações do subversivo e perigoso maestro Jorge Antunes, acionando seus órgãos de inteligência e de comunicação.

Em defesa do Hino Nacional

Cel. Art. SILLAS BUENO

Especial para LETRAS EM MARCHA

Contam os cronistas do III século a.C. uma interessante estória que teria se passado com APELES, pintor grego, retratista de FELIPE DA MACEDÓNIA e de ALEXANDRE, o GRANDE.

Corrigira o pintor um detalhe no calçado da figura de um dos seus quadros, em atenção a uma observação correta que um sapateiro lhe fizera. Cheio de si mesmo pelo acontecido, passou o artesão a achar outros defeitos na tela, o que provocou a sábia advertência do artista: "Não vá o sapateiro além dos sapatos."

Passaram-se os séculos... permaneceu o personagem "replis de soi même". O fato se repete em BRASÍLIA, no perigo da NOVA REPÚBLICA, na motivação de iniciativa singular de um professor do Departamento de Música da UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, a conhecida UNB. Desde 1987, sem nenhum constrangimento, o maestro JORGE ANTUNES move uma acirrada campanha contra o HINO NACIONAL, visando sua substituição. Mestres consagrados da Hinódia Brasileira foram alvejados sem nenhum escrúpulo. Foram mesmo CARLOS GOMES, VILLA-LOBOS e GOTTSCHALK ficaram imunes à sua fúria iconoclasta.

A televisão está sendo engajada na campanha dentro do princípio da oportunidade. Por duas vezes já assistí entrevistas deste músico no telejornal DE/TV da GLOBO. Não falou nem mesmo sua participação no badalado programa do CLÓDOVIL. Foi justamente nesta oportunidade que o compositor da alcinhada SINFONIA DAS DIRETAS se revelou por inteiro:

"Se o nosso povo é incompetente para fazer uma revolução pelas armas, se é incompetente para fazer uma revolução pelo voto, porque não tentar uma revolução pela música? Abaixo o hino das ditaduras!"

Para este músico, com curso de aperfeiçoamento em PARIS e tendo a seu crédito a fama de introdutor da música eletrônica no País, TUDO deve ser mudado como o advento da NOVA REPÚBLICA: Constituição, bandeira, armas, hino...

Pasmem aqueles que, como eu, foram, no início de junho, à biblioteca da UNB ver os painéis como os doze poemas finalistas de um concurso popular para o novo HINO NACIONAL, selecionados por uma comissão CONVIDADA pelo próprio JORGE ANTUNES. Ele mesmo musicará a letra vencedora. A tarefa é inglória, pois a pobreza poética das letras é chocante. Não há um canto viril. Há uma perda completa da identidade do homem brasileiro. A tônica predominante é o curto e grosso, permeada de revanchismo contra a REVOLUÇÃO DE 31 DE MARÇO. Vejam só este primoroso começo de estrofe do "poeta" LUÍS TURIBA:

"Nunca mais torturas e negociatas..."

O que mais intriga o visitante é não haver, em toda documentação do concurso, uma só citação de entidade patrocinadora. Tudo, inclusive a regulamentação e o convite, é feito no nome de JORGE ANTUNES. Uma das normas prescritas, que nortear o escantilhão do júri, foi: "O POEMA NÃO DEVE ENALTECER O PASSADO." É de estarrecer! Quem vai lutar e morrer por uma pátria cujo passa-

1º passo: — Logo após a instalação da Constituinte, o maestro JORGE ANTUNES passou a ser visto na Câmara Federal, em contactos com parlamentares, principalmente na Comissão de Educação.

2º passo: — Pelo texto apresentado pela Comissão de Sistematização, seria impossível qualquer alteração no HINO NACIONAL ou em qualquer outro símbolo da nação. A expressão "já adotados" teria de ser eliminada a qualquer preço...

3º passo: — Uma emenda supressiva nesse sentido é então apresentada pelos DEPUTADOS FEDERAIS WAGNER LAGO (PMDB-Maranhão), JOSÉ COSTA (PMDB-Alagoas) e JOSÉ GENÓINO (PT-São Paulo). Objetivo da proposta: retirada da expressão "já adotadas", sob a justificativa de inviabilizar mudanças nos SÍMBOLOS NACIONAIS, mediante iniciativas de baixo para cima, pois seriam julgadas inconstitucionais. A Constituinte aprova o destaque supressivo. Estava aberto o caminho...

4º passo: — Como configurar "a pressão popular de base"? O maestro JORGE ANTUNES já se antecipara aos eventos da Assembleia Constituinte. Desde agosto de 1987, o JORNAL DO BRASIL, o GLOBO, o ESTADO DE SÃO PAULO, o CORREIO BRAZILIENSE e o JORNAL DE BRASÍLIA passaram a publicar reportagens escritas pelo maestro ou entrevistas dadas por ele, sempre anarquizando o HINO NACIONAL.

5º passo: — Sentindo a pouca repercussão de sua iniciativa promocional junto aos órgãos do governo, o maestro JORGE ANTUNES não perde tempo e promove um CONCURSO PARA O NOVO HINO NACIONAL, de fundo popular, com a utilização das instalações da UNB. Uma urna, colocada no local, recebe os votos não identificados dos visitantes. O tipo de cédula usada e a ausência de controle facilitam fraudar o resultado sem nenhuma dificuldade. Não há como impedir o voto fantasma...

6º passo: — Apurado o resultado, a letra vencedora deverá ser musicada pelo próprio JORGE ANTUNES.

7º passo: — No dia da promulgação da Constituição, uma "massa popular" cantará o novo hino, junto ao Congresso, exigindo sua adoção.

Alguns céticos dirão que não há ambiente para isso. Que estou exagerando. Acontece que os fatos provam ao contrário, principalmente aqui na Capital Federal, onde a manipulação das manifestações ditas "populares" não é segredo para ninguém. Veja só.

No domingo dia 5 de junho, o Governador do Distrito Federal, acompanhado de elementos do governo do DF, presidiu a programação de uma tarde ecológica no Jardim Botânico de Brasília. Para abertura da parte musical, o regente convidou a massa de jovens presentes a cantar o HINO NACIONAL. A resposta foi uma vaia estrondosa, que deixou as autoridades perplexas. Somente após uma fala tolerante e persuasiva do maestro regente é que pôde ser cantado nosso hino. O fato me foi relatado por fonte digna de confiança — um oficial superior da comitiva do governador APARECIDO.

Meu objetivo, ao recorrer a LETRAS EM MARCHA para publicação deste alerta, foi dar um basta a essa tentativa de desmoralização do símbolo sonoro do BRASIL — o HI-

Fig. 9 – O artigo, na íntegra, que pede a cabeça de Jorge Antunes

Mudar símbolos nacionais, é difícil?

Seria necessária uma Emenda Constitucional para mudarmos o Hino Nacional e outros símbolos? A resposta é “não”. Passo a narrar, aqui, importante passo dado na elaboração da Constituição de 1988.

Naquele ano, nos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, a Comissão de Sistematização escreveu no artigo 22 de seu projeto: *“A língua oficial do Brasil é o português, e são símbolos nacionais a Bandeira, o Hino, o Escudo e as Armas da República, adotados na data da promulgação da Constituição”*.

Se o artigo constitucional ganhasse essa redação, estaríamos condenados a ter eternamente, como Hino Nacional, aquele que ainda hoje vigora: aquele que diz sermos um impávido colosso deitado eternamente em berço esplêndido. Para mudar o Hino ou a Bandeira, seria necessário fazer mudanças na Constituição. Repito o que dizia o projeto da Comissão de Sistematização: *“[...] são símbolos nacionais [...] os adotados na data da promulgação da Constituição”*.

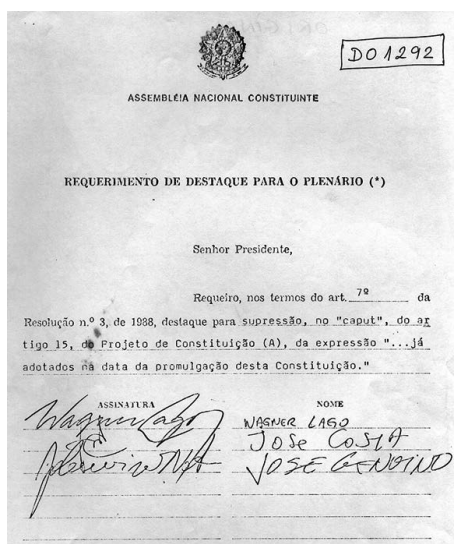


Fig. 10 – A emenda supressiva na Constituinte

Eu tinha um grande amigo que integrava o Comitê de Imprensa da Câmara dos Deputados – o jornalista, poeta e escritor Clóvis Sena. Graças a ele, tive condições de, pessoalmente, conversar sobre o assunto com vários dos constituintes. Foi assim que consegui a assinatura de três deputados para a apresentação de uma emenda supressiva. O requerimento foi assinado pelos constituintes Wagner Lago, José Costa e José Genoino e tinha o seguinte teor: *“Requeiro, nos termos do artigo 7º da Resolução nº 3, de 1988, destaque para supressão, no ‘caput’ do artigo 15 do Projeto de Constituição, da expressão ‘... já adotados na data da promulgação desta Constituição’”*.

A justificativa do pedido de emenda supressiva foi a seguinte:

“A sociedade brasileira começa a discutir a questão da mudança ou modificação do Hino Nacional. O assunto tem sido objeto de discussão entre poetas, músicos, educadores e filólogos. A atual letra do Hino foi adotada oficialmente em 1922, por ocasião dos festejos do Centenário da Independência. Nos últimos 156 anos o Hino Nacional sofreu 5 modificações.

A segunda parte do texto do artigo 16 do Projeto de Constituição (“já adotados na data da promulgação desta Constituição”) inviabiliza, de modo autoritário, de cima para baixo, qualquer possibilidade de mudança.

É necessário permitir que a sociedade brasileira discuta a questão, sem que a eventual mudança de símbolos nacionais seja considerada inconstitucional”.

A emenda foi aprovada em plenário, por unanimidade. Assim, a Constituição de 1988 estabelece no parágrafo 1º do artigo número 13: *“São símbolos da República Federativa do Brasil a bandeira, o hino, as armas e o selo nacionais”*.



Fig. 11 – A imprensa divulga a possibilidade de mudanças no Hino

A Constituição Brasileira não determina qual é o hino e como é a bandeira. Os símbolos nacionais são estabelecidos por meio de lei ordinária.

Foi graças a essa abertura constitucional acerca dos símbolos da República que foi possível acrescentar mais uma estrela na bandeira para representar o novo estado do Tocantins, sem qualquer problema e sem qualquer emenda constitucional.

Como a história registrará o ano de 2017?

Acredito que em 2022 a História estará registrando este ano de 2017 – este nosso momento – como o ano da tentativa de cassação de direitos dos trabalhadores, que busca coroar o golpe parlamentar de 2016. O ano de 2022 será, então, um momento de discussão sobre nossa identidade. Reconhecidas as mudanças e a nova identidade do povo brasileiro, será o momento de revertermos e restabelecermos nossos símbolos.

A ANPPOM pode e deve ser protagonista nessa discussão. Ao festejarmos 30 anos de existência, não basta fazer um balanço da produção intelectual de nossos pesquisadores. Também seria pouco fazermos um levantamento de nossas conquistas no âmbito da consolidação de nossa entidade e da quantidade e qualidade de nossos trabalhos.

Neste momento da idade balzaquiana, devemos reconhecer que a ANPPOM foi obra de uma bela geração acadêmica, onde predominou enorme quantidade de heroínas pesquisadoras. A alma feminina está muito presente na ANPPOM, associação sempre cheia daquelas angústias, daqueles sonhos e daqueles desejos próprios dela.

Para reconhecimento dessa alma anppomniana, basta fazermos uma visita à história da entidade, em que bravas mulheres instrumentistas, compositoras e musicólogas estiveram liderando nossas atividades.

Aproveito para homenagear, aqui, 25 guerreiras que ajudaram efetivamente na construção da ANPPOM: Adriana Kayama, Adriana Lopes Moreira, Alda Oliveira, Ana Cristina Tourinho, Angela Elisabeth Luhning, Beatriz Magalhães Castro, Bernadete Zagonel, Cláudia Ribeiro Bellochio, Cláudia Zanini, Cristina Capparelli Gerling, Cristina Magaldi, Denise Garcia, Diana Santiago, Helena Jank, Ilza Nogueira, Lia Tomás, Luciana Del-Ben, Lucyane de Melo Afonso, Marisa Rezende, Martha Tupinambá de Ulhôa, Maria Lúcia Pascoal, Saloméa Gandelman, Sonia Albano de Lima, Sonia Ray e Zélia Chueke.

Desculpem-me os colegas homens músicos, pesquisadores, mas eu não poderia deixar de exaltar a alma feminina que brilha na ANPPOM. É dessa alma e desse cenário que advêm o amadurecimento e o empoderamento de nossa instituição. É esse empoderamento que pode dar à entidade a condição de liderar a classe musical brasileira, com vistas à construção de um Brasil musical novo para 2022.

O PORTUGUÊS BRASILEIRO CANTADO: UM RELATO DA TRAJETÓRIA DOS GTS NA ANPPOM QUE ELABORARAM AS NORMAS DE PRONÚNCIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO NO CANTO ERUDITO

Adriana Giarola Kayama²⁴

Em dezembro de 1991, cerca de um ano após meu retorno do doutoramento nos Estados Unidos, fui convidada a assumir a coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Na época, este Programa – implantado em agosto de 1989 e recomendado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) em 1994 – congregava as diferentes áreas artísticas oferecidas no Instituto de Artes da UNICAMP (artes cênicas, artes corporais, artes visuais e música). Recordo-me dos inúmeros desafios que enfrentei e dos questionamentos que tive diante de um Programa recém-instituído, e mais, em uma área de conhecimento com pouquíssimos cursos de pós-graduação vigentes no País.

Em maio do ano seguinte, fui convidada a participar de um encontro de coordenadores de pós-graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) durante a 2ª Jornada de Pesquisa em Música, onde conheci os coordenadores de outros programas brasileiros de pós-graduação em música e artes. Foi neste evento que tive a oportunidade de conhecer os

²⁴ **Adriana Giarola Kayama** – Doutora em Música pela University of Washington. Foi docente da UNICAMP por mais de 30 anos, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara. Coordenou os cursos de graduação e os programas de pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Foi membro do Grupo Gestor do SIPEX (Sistema de Informação de Pesquisa, Ensino e Extensão) da UNICAMP de 1998 a 2006 e assessora do pró-reitor de Extensão e Assuntos Comunitários de 2002 a 2003. Presidente da ANPPOM de 2003 a 2007. Atualmente, é professora colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP.

membros da diretoria da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Membro da Associação desde então, meu envolvimento com a ANPPOM tem sido variado e gratificante, seja como coordenadora de pós-graduação na UNICAMP, seja como participante dos congressos (nas mais variadas modalidades de atividades), culminando na honrosa oportunidade de presidir a ANPPOM por dois mandatos, de 2003 a 2007.

Quando recebi o convite para contribuir para a publicação comemorativa dos 30 anos da ANPPOM com este ensaio, foi-me solicitado um “texto oportuno” para compor um livro comemorativo. Se por um lado queria escrever um relato mais pessoal da minha experiência e aprendizado junto à ANPPOM, por outro, tinha a compreensão do meu compromisso e incumbência de contribuir no registro da relevância desta instituição, que congregou, estimulou, promoveu e disseminou a pesquisa na área de música no Brasil.

Os encontros e congressos da ANPPOM²⁵ sempre propiciaram uma oportunidade ímpar aos participantes de divulgarem e compartilharem suas pesquisas, estabelecerem novas parcerias, buscarem novas fronteiras e estimularem a aproximação dos pesquisadores e programas de pós-graduação com os representantes de área das agências de fomento à pesquisa e pós-graduação. Graças ao trabalho e à determinação conjuntos dos diretores da Associação, de seus membros e dos coordenadores dos programas de Pós-Graduação, a ANPPOM conta hoje com mais de 1.400 associados²⁶ e 18 programas de Pós-Graduação.²⁷

Desde os primeiros encontros, a ANPPOM oferece uma programação variada de atividades, convidando conferencistas e promovendo mesas redondas, comunicações, apresentações artísticas e organizando grupos de trabalho. Pessoalmente, durante os anos junto à ANPPOM, tive a satisfação de fazer parte de quase todas estas atividades. Particularmente, participei de dois projetos através dos Grupos de Trabalho (GT) que tiveram impacto significativo para nossa comunidade científica e artística.

O primeiro projeto teve início no Rio de Janeiro, em dezembro de 2000, durante uma reunião promovida pela ANPPOM com coordenadores dos programas de pós-graduação em música. Preocupados com a inexistência de um Qualis Artístico na época, e diante das dificuldades encontradas com a

²⁵ Os eventos promovidos pela ANPPOM foram inicialmente denominados de Encontro. A partir de 2003, a denominação passou a ser Congresso.

²⁶ Número de associados foi obtido através do endereço eletrônico: <http://www.anppom.com.br/cadastros/associados/consulta-listagem> (Acesso em: 26 maio 2017).

²⁷ Há, na realidade, 15 programas de pós-graduação em música e mais três programas em artes (programas considerados mistos, que contemplam também a área de música). <http://www.anppom.com.br/links-pesquisa/programas-de-pos-graduacao> (Acesso em: 27 maio 2017).

qualidade dos dados inseridos e resgatados através do Banco de Dados da CAPES²⁸, foi instituído um GT formado pelos próprios coordenadores e alguns membros da Associação, que debateram a qualidade do registro da produção artística, propondo a adequação e a criação de novas classificações referentes às diversas produções artísticas. Sob minha coordenação, durante o XII Encontro Anual da ANPPOM, os trabalhos do GT culminaram em uma proposta de registro da produção artística que, em seguida, foi encaminhada ao então coordenador da área de Artes na CAPES, Dr. Celso Loureiro Chaves (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS).²⁹ Os resultados deste GT foram determinantes para que hoje tivéssemos o Qualis Artístico – um instrumento importante para a avaliação da produção artística dos programas nacionais de pós-graduação em música, em particular, e artes em geral.

O segundo – que será o objetivo principal deste ensaio – teve início em agosto de 2003, no XIV Congresso da ANPPOM realizado na UFRGS. Trata-se do GT que discutiu a língua portuguesa no repertório vocal brasileiro (canto lírico e coral). Em 2017 comemora-se 10 anos que os resultados deste trabalho foram publicados na revista *OPUS*, da ANPPOM³⁰: “Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. O impacto e a aplicação destas normas continuam repercutindo acadêmica e artisticamente tanto em território nacional quanto em terras estrangeiras.

Por fim, a escolha desta temática se deve tanto pela importância, disseminação e desdobramentos dos debates quanto pelo fato de haver a necessidade de se veicular todos os resultados dos GTs³¹, evitando, assim, a perda do registro de parte da memória das atividades promovidas pela Associação. Por este motivo, considero importante reunir todas as informações disponíveis das publicações oriundas dos GTs que serviram de fórum de debate sobre o português brasileiro cantado, bem como de documentos pessoais com registro das reuniões e trabalhos.

²⁸ Nesta época, o banco de dados da CAPES se chamava Datacapex; hoje se trata da Plataforma Sucupira.

²⁹ Para maiores informações sobre estes resultados e a elaboração do Qualis Artístico, consulte: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/.../8417>, no artigo “As consequências do QUALIS artístico”, de *Martha Tupinambá de Ulhôa*. *Art Research Journal*. ARJ Brasil, V.3, n.3, Edição Especial 2016, p.43-51. (Acesso em: 24 fev.2017).

³⁰ KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS; Wladimir. “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.” *Opus* 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16-38. 300-435-1-PB.pdf, em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc> (Acesso em: 08 jan. 2017).

³¹ Para alguns congressos encontram-se as propostas dos GTs, mas não os relatórios dos resultados. Em outros, o inverso. Alguns resultados foram publicados na revista *OPUS*. Foi possível recuperar a programação de alguns eventos via internet, possibilitando a recuperação, ao menos dos títulos dos GTs. Ainda, em alguns poucos programas completos dos eventos, há janelas de horários alocados para GTs, mas sem discriminação dos títulos dos mesmos.

GT sobre o português brasileiro no canto erudito

Há quase 15 anos foram dados os primeiros passos para se discutir um antigo anseio dos profissionais do canto erudito do Brasil e do exterior: o de se estabelecer normas atuais de pronúncia do português brasileiro a serem aplicadas às obras vocais eruditas brasileiras (canto lírico e coral).

O que motivou a proposição do GT para o Congresso da ANPPOM em 2003 foi, na realidade, uma mesa redonda intitulada “A problemática da dicção lírica brasileira”, realizada no II Congresso Brasileiro de Canto, em outubro de 2002, no Rio de Janeiro. Nesta mesa ficou evidente o anseio de todos que trabalhavam com o canto lírico para que houvesse normas para a pronúncia do português brasileiro (PB). No final da discussão da mesa, a Dr.^a Martha Herr e eu nos dispusemos a tomar frente à organização de novos encontros para se discutir o assunto. Mas logo vimos que diante da complexidade e multidisciplinaridade do tema – que envolve profissionais das mais diversas áreas, como canto, acústica, fonética, fonoaudiologia, fonologia, sociolinguística, teatro, regência –, bem como a preocupação em se promover a discussão de maneira a contemplar a representatividade das diversas regiões territoriais brasileiras, chegou-se à conclusão de que seria primordial criar um grupo de trabalho formado por pesquisadores com notoriedade em diversas áreas de conhecimento para debater a questão.

Por este motivo, propusemos o GT “A língua portuguesa no repertório vocal erudito brasileiro” para o XIV Congresso Nacional da ANPPOM³², para se dar o respaldo acadêmico que os objetivos do GT demandavam, bem como levar à ANPPOM uma questão relevante referente à produção e à disseminação da música vocal erudita brasileira em âmbito nacional e internacional. A proposta encaminhada à comissão organizadora da ANPPOM contava com 15 pesquisadores (limite definido pela organização do Congresso), que foram distribuídos da seguinte forma:

Da área específica de canto:

Ângela Barra (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York) – cantora, pesquisadora de música brasileira e dicção lírica

Fernando Carvalhaes Duarte (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Moacyr Costa Filho (Universidade Federal da Bahia – UFBA)

³² Este congresso foi realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Martha Herr (UNESP)

Adriana Kayama (UNICAMP)

Maria Elisa Pereira (UNESP) – pós-graduanda

Mirna Rubim (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/doutoranda Univeristy of Michigan)

Laura de Souza (RS) – renomada cantora brasileira

De áreas afins:

Leondardo Fuks (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) – pesquisador de acústica musical

Susana Cecilia Igayara (Faculdade Mozarteum de SP e, posteriormente, USP) – cantora, regente e especialista em canto coral

Sara Lopes (UNICAMP) – atriz, cantora e pesquisadora em expressão vocal, canto e interpretação teatral

Beatriz Medeiros (Universidade de São Paulo – USP) – linguista, cantora e pesquisadora de aspectos fonético-acústicos do canto e fala

Achille Picchi (UNESP) – compositor, pianista e regente

Marco Antonio Silva Ramos (USP) – compositor, regente e pesquisador de música coral brasileira

Por uma série de motivos, alguns dos participantes acima relacionados não puderam comparecer à reunião e, infelizmente, não foi possível substituí-los por outros participantes, tendo em vista que o projeto já havia sido aprovado pelo Congresso com esta composição. Por sua vez, como a sala na qual realizamos o GT comportava um número maior de pessoas, pudemos contar com vários outros participantes, que assistiram às apresentações e participaram dos debates.

Os trabalhos abaixo relacionados foram apresentados e posteriormente publicados integralmente na revista *ArteUNESP*, do Instituto de Artes da UNESP (Vol. 16, 2003/2004)³³:

³³ Revista *ArteUNESP*. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. Volume 16, 2003/2004. ISSN 0102-6550.

BARRA, Ângela. “A canção brasileira: uma questão de pronúncia ou estilo?”³⁴

BRANDÃO, Stela Maria Santos. “Normas da dicção lírica brasileira. Seis décadas de defasagem e controvérsias. Reavaliando resultados e retomando o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada”, p. 86-99.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. “Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil”, p. 156-171.

HERR, Martha. “As Normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 e 1958”, p. 56-67.

KAYAMA, Adriana Giarola. “Tendências de neutralização de regionalismos no português brasileiro do telejornalismo: uma observação perceptivo-auditiva”, p. 10-25.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. “O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares”, p. 46-55.

PEREIRA, Maria Elisa. “O Departamento de Cultura do Município de São Paulo e o Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937”, p. 114-139.

RUBIM, Mirna. “Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética”, p. 68-85.

Durante o GT, notamos que as ideias de pronúncia do PB para o canto erudito de cada um dos especialistas eram muito semelhantes, fato que nos permitiu recolher algumas sugestões da pronúncia e suas respectivas representações simbólicas, utilizando o Alfabeto Fonético Internacional (IPA)³⁵. É importante frisar que a intenção do grupo foi aproveitar o encontro para iniciar a produção de resultados concretos que pudessem, futuramente, contribuir no estabelecimento de normas de pronúncia do português brasileiro. Apesar do tempo limitado durante o evento, foi possível delinear sugestões de pronúncia (e transcrição fonética) para todas as vogais (inclusive as nasais) e ditongos.

Com o sucesso dos resultados obtidos neste primeiro encontro, foi possível dar continuidade a distância aos trabalhos de se elaborar uma tabela preliminar dos fonemas do PB. Um exemplo de parte desta tabela é mostrado na Fig. 1.

³⁴ Este trabalho não foi publicado, portanto, não apresenta número de páginas.

³⁵ O Alfabeto Fonético Internacional (ou *International Phonetic Alphabet - IPA*), criado em 1886 pela *International Phonetic Association*, é um sistema que utiliza símbolos para representar sons produzidos pela voz humana em todas as línguas existentes no mundo. Maiores informações sobre o Alfabeto poderão ser encontradas no endereço eletrônico <http://www.internationalphoneticalphabet.org/>.

FONEMAS A SEREM DISCUTIDOS E ANALISADOS

Este quadro está em fase de execução e acabamento. Quaisquer inconsistências ou dúvidas queira, por favor, escrever para o e-mail xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx para que no congresso de 2005 este documento esteja pronto para votação

IPA		SIM	NÃO	SUGESTÃO
[a]	Representação de qualquer /a/ oral tônico ou átono em qualquer posição, exceto em posição final (gato , amado).			
[e]	Representação para /a/ oral reduzido átono em posição final (gota , musa).			
[ê]	Representação para /ã/, e /an/, /am/ seguidos de consoante (irmã , antes , campo).			
[ẽ]	Representação do ditongo nasal /ãe/, /ãi/ (mãe , cãimbra).			
[eʷ]	Representação do ditongo nasal /ão/ e /am/ final (pão , foram).			
[b]	Representação do bilabial /b/ (bola , abismo).			
[d]	Representação do linguo-dental /d/ antes de /a/, /o/, /u/; e /e/ quando não estiver em posição final (data , adorno , dúbio , dever).			
[dʒ]	Representação do palato alveolar /d/ antes de /i/; ou antes de /e/ e final átono (diva , cidade).			
[e]	Representação do /e/ fechado (medo , modelo).			
[ɛ]	Representação do /e/ aberto (cela , café).			

ATENÇÃO: Considerando a fala pode haver várias pronúncias mais ou menos ditongadas dos ditongos /em/ e /en/. Entretanto, no canto estas diferenças são padronizadas e a ditongação é atenuada. Somente /em/ em posição final mantém uma forte ditongação.

[ɛn]	Representação do nasais /en/, /em/ antes de consoante (entoar , empresa). Acho que o fonema que se sugere não é usado em nenhum outro manual. O que ocorre com o [ɛn] é que ele necessita de uma vogal a seguir para que ele exista. O [ɛn] pode ser final. Eu preparei essa tabela me baseando nos diversos manuais de dicção para as outras línguas estrangeiras. A única diferença é o uso dos ditongos sobre-escritos que tomam o ditongo brasileiro muito mais brasileiro. Pensando o fonema que estamos tratando é semelhante ao "sing" [sɪŋ] do inglês que, apesar de mais frontal que o "song" [sɒŋ], é representado pelo mesmo símbolo nos diversos livros de dicção. Portanto, acho que fará sentido manter o mesmo símbolo para o português, i.e., manter o [ɛn] sugerido pela Mima.			Acredito que a representação mais adequada para esta situação é [ɛn] e não [ɛŋ], pois este segundo representa o som de "song" [sɒŋ] (nasal velar) enquanto no português, a articulação é mais frontal (palatal)
------	---	--	--	---

Fig. 1 – Tabela preliminar (imagem parcial) dos fonemas do PB, resultado do GT "A língua portuguesa no repertório vocal erudito brasileiro", realizado no XIV Congresso Nacional da ANPPOM e levado à discussão e votação no 4º Encontro Brasileiro de Canto.

Estes resultados, juntamente com pesquisas e discussões subsequentes, deram subsídios para que se realizasse o 4º Encontro Brasileiro de Canto, enfocando o tema "O Português Brasileiro Cantado" em fevereiro de 2005 em São Paulo, coordenado por Dr.ª Martha Herr (UNESP). Neste evento tivemos um público de cerca de 200 participantes – entre eles cantores, fonoaudiólo-

gos, linguistas, especialistas em acústica vocal, dentre outros – oriundos de diversas regiões e estados brasileiros, além de representantes internacionais.

Este evento, de abrangência internacional, teve como principal finalidade promover uma pesquisa de opinião junto à comunidade de cantores representantes de grande parte dos estados brasileiros e do exterior quanto aos principais aspectos da pronúncia e da representação fonética do português brasileiro cantado. (KAYAMA et al, 2007: 16)

Os resultados deste 4º Encontro geraram uma primeira versão das normas de pronúncia do PB, exemplificado na Fig. 2:

IPA	DESCRIÇÃO DO FONEMA
[a]	Representação do /a/ oral tônico ou átono, exceto em posição final (gato , amado).
[e]	Representação do /a/ oral reduzido átono em posição final (gota , musa).
[è]	Representação do /ã/ (irmã), e de /an/, /am/ seguidos de consoante (antes , campo).
[eɪ]	Representação do ditongo nasal /ãe/, /ãi/ (mãe , cãimbra).
[eº]	Representação do ditongo nasal /ão/ e /am/ final (pão , foram).
[b]	Representação do bilabial /b/ (bola , abismo).
[d]	Representação do língüodental /d/ antes de /a/, /o/, /u/ (data , adorno , dúbio); ou antes do /e/ quando não estiver em posição final (devido)
[dʒ]	Representação do palato alveolar /d/ antes de /i/ (diva); ou antes de /e/ e final átono (cidade) (como na região Sudeste); foi sugerido que este fonema seja executado da forma suave
[e]	Representação do /e/ fechado (medo , modelo).
[ɛ]	Representação do /e/ aberto (cela , café).
[ɛŋ]	Representação de /en/, /em/ antes de consoante (enviar , empório).
[ɛ¹ŋ]	Representação do /em/ em posição final (bem , também).
[f]	Representação do lábiodental /f/ (fada , afago).

Fig. 2 – Tabela com resultados (imagem parcial) da votação no 4º Encontro Brasileiro de Canto, realizado em fevereiro de 2005 em São Paulo.

A partir destes resultados, os coordenadores e idealizadores dos eventos anteriores – Dr.ª Martha Herr (UNESP), Dr.ª Mirna Rubim (UNIRIO), Dr. Wla-

dimir Mattos (UNESP) e eu – entenderam que seria essencial a revisão dos resultados alcançados até então e também o reconhecimento de se estabelecer vínculos interdisciplinares com as demais subáreas da Música e outras áreas de interesses comuns. Para tanto, foi proposto o GT “O PB Cantado – novas questões e estratégias de investigação” para o XV Congresso da ANPPOM na Escola de Música da UFRJ, em julho de 2005.

Além dos quatro pesquisadores citados acima, também participaram do GT:

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York)

Flavio Carvalho (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Walter Chamun (Faculdade de Música Carlos Gomes, SP)

Moacyr Costa Filho (UFBA)

Veruschka Mainhard (UFRJ)

Cyrene Paparotti (UFBA)

Mônica Pedrosa (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

Maria Elisa Pereira (pós-graduanda UNESP)

Elke Riedel (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

Para cumprirmos a pauta proposta, os trabalhos dos encontros do GT foram divididos em três etapas:

1. Apresentação das propostas individuais dos participantes do GT;
2. Discussão das propostas apresentadas;
3. Levantamento de questões resultantes da discussão.

De acordo com o Relatório dos Resultados do GT (RUBIM; MATTOS, 2005)³⁶, o resultado mais relevante foi

[...] o reconhecimento de que os futuros estudos sobre o PB cantado devem considerar, em um ambiente interdisciplinar, a coexistência de questões relacionadas aos campos da técnica e da estética musical, com

³⁶ Os resultados deste GT encontram-se publicados em duas revistas distintas; seus endereços eletrônicos se encontram a seguir. Pela facilidade maior de se encontrar as publicações da *OPUS*, optamos por citar partes do Relatório a partir desta revista da ANPPOM. RUBIM, Mirna; MATTOS, Wladimir. “O PB cantado – novas questões e estratégias de investigação”, em *OPUS* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Ano 11, Nº 11, 2005, p.356-359: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/11> (Acesso em: 19 jan. 2017).

Ainda segundo Rubim e Mattos (2005), cabe destacar também os principais questionamentos postos pelos pesquisadores participantes:

1. Levantamento das modificações às quais deverá ser submetida a tabela de símbolos fonéticos proposta pelo 4º EBC, para a sua adoção no ensino, pesquisa e performance musical.
2. Obtenção de subsídios fonético-acústicos e fonológicos para fundamentar, na Tabela, as determinações dos símbolos utilizados para os fonemas controversos.
3. Os arquifonemas, enquanto fenômenos caracterizantes das possíveis variações regionais do PB falado e sua interferência sobre o português cantado.
4. A elisão, enquanto fenômeno da junção entre dois fonemas vocálicos, sua definição, caracterização e relação com outros fenômenos linguístico-musicais.
5. A prosódia, enquanto fenômeno linguístico-musical, nas relações entre texto literal e musical, desde o gesto articulatório até níveis mais abrangentes como o da frase.
6. A necessidade de confronto entre a Tabela e as recentes reformas ortográficas e gramaticais propostas para o idioma PB padrão.
7. A inclusão de informações complementares à Tabela, que possibilitem a sua melhor compreensão por parte do público estrangeiro.
8. Levantamento do estado do conhecimento nas áreas relacionadas ao PB cantado, com a finalidade de traçar um panorama da pesquisa sobre o tema.
9. Estabelecimento dos parâmetros que contribuam para a construção de um conceito que defina o que é a canção erudita brasileira, como, por exemplo, técnicas composicionais e características literárias, dentre outros a serem discutidos.
10. Mapeamento e descrição das pronúncias regionais do PB cantado.
11. Estudo das relações entre Técnica Vocal e Estética Musical na configuração dos possíveis modelos de canto em idioma PB (RUBIM; MATTOS, 2005: 358-359).

Estes resultados levantaram e indicaram tópicos que careciam de discussões mais apuradas para a normatização da pronúncia do PB no canto erudito. Em especial, as pesquisas desenvolvidas na área desde o último GT reforçaram a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na criação e no estabelecimento de uma tabela fonética, que seria a base para sua adoção no ensino pesquisa e performance musical. Para tanto, os membros do GT convidaram a Dr.^a Thaís Cristófaru (UFMG), da área de Linguística, especialista em fonética e fonologia, para dar respaldo às próximas discussões do GT “O Português Brasileiro Cantado”, realizado no XVI Congresso da ANPPOM em agosto de 2006 na UnB, em Brasília. Além do coordenador deste GT, Dr. Flávio Carvalho (UFU), e a Dr.^a Thaís Cristófaru, participaram do GT:

Guida Borgoff (UFMG)

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York)

Edmar Ferretti (UFU)

Martha Herr (UNESP)

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Wladimir Mattos (UNESP)

Luciana Monteiro (UFMG)

Cyrene Paparotti (UFBA)

Mônica Pedrosa (UFMG)

Mirna Rubim (UNIRIO)

José Vianey dos Santos (UFPB)

Lucila Tragtemberg (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP)

Com a colaboração da linguista Dr.^a Thaís Cristófaru, o foco das discussões ficou voltado às questões relacionadas à apresentação e à formatação das normas. Para tanto, os trabalhos foram divididos em três tópicos:

1. Sugestões para modificações na caracterização dos símbolos fonéticos na tabela normativa
2. Sugestões para modificações na Tabela Fonética
3. Sugestões para o texto do documento final das normas

As recomendações do primeiro tópico foram restritas às questões técnicas, a partir de aspectos pertinentes aos sons fonéticos e às representações mais adequadas através Alfabeto Fonético Internacional. Para o tópico, foram feitas as seguintes recomendações³⁷:

- Definir, no texto explicativo das normas, de forma objetiva, o que se entende por “pronúncia neutra do português brasileiro para o canto erudito”.
- Sugere o estudo de uma mudança do termo “pronúncia neutra do português brasileiro para o canto erudito” para “pronúncia padrão do português brasileiro para o canto erudito”.
- Deve ser escrito no texto final do documento que as normas fornecem formato técnico e instrumental para a realização do canto erudito em português.
- Deve ser caracterizado no texto final do documento que as regras são guias, mas não são categóricas.
- Escrever no texto final do documento que a normatização não contempla as regionalizações e o regionalismo.
- Caracterizar na tabela, como observações, as variações dialetais que não estarão nas normas do português neutro cantado. (CARVALHO, 2006: 2)

Por fim, o terceiro tópico tratou da estrutura da tabela fonética para as normas, contemplando um maior detalhamento das informações do que aquelas apresentadas na tabela inicial (exemplificada na Fig. 3):

Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e fonética: informações essenciais	Informações complementares
----------------------------	-------------------------	---	-----------------------------------

Fig. 3 – Novo formato proposto para a tabela normativa; resultado do GT realizado no XVI Congresso da ANPPOM em agosto de 2006.

Lembro-me de que, desde o início das atividades do GT, em 2003, o trabalho não se restringia apenas aos encontros anuais; seus membros mantiveram um contato permanente, compartilhando sugestões e resultados de suas pesquisas.

³⁷ Relatório completo do GT de 2006 disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/GTs/GT2_PERF.pdf (Acesso em: 20 jan. 2017).

O GT “O Português Brasileiro Cantado”, realizado no XVII Congresso da ANPPOM na UNESP, em São Paulo em agosto de 2007, pautou-se nas adequações e nos aperfeiçoamentos finais para se publicar e disseminar as “Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”.

Uma citação bastante elucidativa respaldou algumas decisões tomadas pelos pesquisadores deste GT. No livro *Análise fonológica: Introdução à teoria e à prática com especial destaque para o modelo fonêmico*, do linguista Dr. Luiz Cagliari (2002), o autor afirma que “a transcrição fonética é uma arte dentro da ciência” e que “os usos devem observar os fins ao qual se destinam, e que cada área deve cuidar do assunto que lhe cabe como interesse”. Desta forma, alguns ajustes feitos à tabela procuraram atender às necessidades dos cantores, professores de canto, professores de dicção, correpetidores, maestros e todos os profissionais do canto que ensinam e utilizam o português cantado.

Concluídos os trabalhos deste GT, a versão final da tabela normativa ficou estabelecida como mostrada na Fig. 4:

VOGAIS				
Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações complementares	
a	a	[a]	Em posição tônica (<i>ga-to</i> [ˈgatú]), posição átona pretônica (<i>a-bri-go</i> [aˈbríɡu]) ou postônica medial (<i>dí-na-mo</i> [ˈdʒinɐmú])	Exceção: 1. em posição átona em final de palavra (<i>vi-da</i> [ˈvidɛ]); 2. se for seguida das letras ‘m’ ou ‘n’ (<i>ca-ma</i> [ˈkɛmɐ], <i>can-to</i> [ˈkɛnũ]); 3. se for seguida de ‘m’ em posição átona final em verbos (<i>fo-ram</i> [ˈforɐũ]).
	a	[ɐ]	Em posição átona final (<i>gota</i> [ˈgotɐ])	
	á	[a]	Sempre (<i>li-lás</i> [lilˈas])	
	ã	[ɛ̃]	Sempre (<i>â-ni-mo</i> [ˈɛnimũ])	Diferentemente de algumas propostas de transcrição sugeridas por autores da área de fonética e fonologia do PB, ao invés do uso do símbolo [ã] para a representação do ‘a’ nasal no PB Cantado, será utilizado o símbolo [ɛ̃]. Esta variação procura levar em conta características técnicas e estéticas do canto em relação a distinção entre ‘a’ oral e nasal, além de ter por finalidade facilitar a compreensão do ‘a’ nasal do PB por parte dos estrangeiros.
	ã	[ɛ̃]	Sempre (<i>ir-mã</i> [irˈmɛ̃])	
	ai	[a : i]	Caracterização do ditongo decrescente [a : i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>bai-xo</i> [ˈba:i ju])	Exceção: se o encontro vocálico ‘ai’ for seguido pela letra ‘r’, as vogais ‘a’ e ‘i’ passam, em geral, a caracterizar um hiato e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-ir</i> [saˈir]), Há casos contrários a esta exceção, (<i>paí-ra</i> [ˈpa:ɪrɛ]).

Fig. 4 - Formato definitivo da tabela normativa (imagem parcial); resultado do GT realizado no XVII Congresso da ANPPOM em agosto de 2007.

Após cinco anos de trabalho, contando com a colaboração e dedicação de dezenas de pesquisadores, não apenas da área de canto, mas também

de outras subáreas da Música e de outras áreas de conhecimento afins, estabeleceram-se as normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Estes resultados foram publicados no artigo intitulado “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito” na revista OPUS³⁸. Com esta publicação, encerramos nossa tarefa inicial de estabelecermos “um padrão de pronúncia do português reconhecivelmente brasileira para o canto erudito, sem estrangeirismos ou regionalismos” (KAYAMA *et al*, 2007: 17).

No entanto, este projeto não se encerrou com a publicação deste artigo. Gerou novas pesquisas, provocou novas publicações nacionais e internacionais e serviu, ainda, de modelo para a realização de eventos internacionais sobre a pronúncia do português em obras vocais compostas em países que partilham a língua portuguesa, mas que detêm suas próprias características fonéticas.

No próximo item, apresentaremos alguns destes desdobramentos, que, de alguma forma, foram inspirados a partir dos resultados obtidos deste projeto.

Os desdobramentos dos resultados do GT sobre a pronúncia do português brasileiro no canto erudito

A publicação das normas na *OPUS* gerou um enorme interesse por parte de cantores estrangeiros, pois, apesar do grande interesse pela canção de câmara brasileira, o desconhecimento da língua portuguesa e a falta de recursos bibliográficos que tratassem do assunto se tornava um empecilho quase intransponível. Isso incentivou Dr.^a Martha Herr, Dr. Wladimir Mattos e eu a traduzirmos e adequarmos a tabela das normas para o inglês. Este trabalho foi publicado em uma das mais importantes revistas internacionais especializadas na área de canto – a *Journal of Singing*, da NATS (National Association of Teachers of Singing) – em 2008.³⁹ Esta publicação permitiu que canção brasileira em vernáculo se tornasse mais “*user friendly*” para os estrangeiros.

O projeto dos GTs das normas do PB no canto erudito também despertou grande interesse por parte de pesquisadores e artistas portugueses, que, diante da inexistência de normas para o português europeu (PE) na canção

³⁸ KAYAMA, Adriana Giarola *et al*. “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.” Revista *Opus* Vol. 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16-38. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc> (Acesso em: 08 de jan. 2017).

³⁹ HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, v. 65, No.2, p. 195-212, 2008.

erudita, logo se mobilizaram para discutir a questão. Sob a direção científica de Dr. Alberto José Vieira Pacheco e Dr. David Cranmer, e coordenado por Dr. Alberto J. V. Pacheco, foi realizado, em julho de 2009, o Simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”, sendo uma realização do Núcleo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa Música Luso-Brasileira, que, por sua vez, faz parte do CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical desta Faculdade.⁴⁰ Deste simpósio foi criado um grupo de trabalho com o tema “Por um Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado”, que teve como objetivo estabelecer uma proposta de ortofonia padrão para o Português Europeu Cantado.

Os resultados das deliberações deste grupo de trabalho foram apresentados no I Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”, realizado em fevereiro de 2012, também nas dependências da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e promovido pelo Núcleo Caravelas.⁴¹ Aproveitando que havia uma atuação expressiva dos pesquisadores brasileiros que participaram nos GTs junto à ANPPOM, foi realizada, antes da abertura do Congresso, uma reunião dos membros brasileiros do GT intitulado “O Português Brasileiro Cantado – aspectos da pronúncia do português brasileiro, seus reflexos sobre a pedagogia do canto e a performance musical”. Esta reunião foi coordenada por Dr.^a Martha Herr, Dr. Wladimir Mattos e por mim, com o objetivo de ampliar as discussões sobre o padrão referencial de pronúncia cantada do PB. Dentre inúmeros trabalhos de grande relevância apresentados durante o evento, ressalto a comunicação “Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?”⁴², do Dr. Alberto Pacheco, que levanta questões sobre a importância da definição de normas de pronúncia para as pesquisas musicológicas. Outro evento que retomou a discussão do PB no canto erudito foi o IV Seminário da Canção Brasileira, realizado em novembro de 2014 na UFMG em uma Mesa Redonda intitulada “A tabela do português cantado em debate”⁴³.

⁴⁰ As Atas do Simpósio podem ser encontradas em: http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf. (Acesso em: 29 maio 2017).

⁴¹ Atas do Congresso em: http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf. (Acesso em: 27 maio 2017).

⁴² PACHECO, Alberto José Vieira Pacheco. Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores? In I Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado, 2009, Lisboa. *Actas Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, Lisboa: Núcleo Caravelas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 2009. p. 56-63.

⁴³ Publicação dos Seminários da Canção Brasileira disponível em: http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=77.

A definição das normas do PB cantado também se refletiu nos cursos de canto em nível de graduação e pós-graduação no Brasil, nos quais estas foram incluídas nos programas das disciplinas relacionadas à dicção e a outras disciplinas correlatas. Isso fez com que os jovens cantores desenvolvessem uma audição mais crítica às questões da pronúncia de sua língua materna e também colaborou na compreensão e assimilação das demais línguas estrangeiras que fazem parte do programa dessas disciplinas.

Com a normatização do PB foi possível ainda acrescentar nas edições e publicações de partituras vocais brasileiras (solo, câmara e coral) as transcrições fonéticas dos textos poéticos, prática cada vez mais comum em edições de obras estrangeiras no exterior. Hoje, os *Cadernos Musicais Brasileiros*⁴⁴, do *Selo Minas de Som*, da Escola de Música da UFMG, coordenado por Dr.^a Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, trazem nas suas edições, além do texto da(s) linha(s) vocal(ais), uma transcrição fonética do texto, permitindo que estrangeiros possam cantar o repertório vocal brasileiro com a devida inteligibilidade do texto. Muitos pesquisadores dedicados ao estudo do repertório vocal brasileiro também têm incluído as transcrições fonéticas dos textos das obras vocais nas suas publicações. Do mesmo modo, isto tem favorecido o acesso desse repertório ao intérprete estrangeiro, considerando que cada vez mais dissertações, teses e publicações científicas estão disponibilizadas *on-line*.

As pesquisas que contribuíram para o estabelecimento das normas de pronúncia do PB no canto erudito seguiram em frente, contribuindo para o aprimoramento e revisão destas normas, levantando novos questionamentos e abrindo novos caminhos. A seguir, apresento (em ordem cronológica) uma seleção resumida de publicações feitas após 2007, com o intuito de apresentar uma amostragem da diversidade de frentes e os rumos e avanços das pesquisas realizadas nestes últimos dez anos.

ALVARES, Marília. *Diction and pronunciation of Brazilian Portuguese in lyric singing as applied to selected songs of Francisco Mignone*. Tese (Doctor of Musical Arts). University of Nebraska, Lincoln, 2008.

OHM, Melanie Anne. *Brazilian – Portuguese lyric diction for the American singer*. Tese (Doctor of Musical Arts). Arizona State University, Tempe, 2009.

SILVA, Adma Aparecida da. *A Relação Entre a Produção Vocal Para Coro Infantil e o Sistema de Produção Vocal Da Fala – um estudo interdisciplinar das aplicações em fonética e fonologia para o canto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG, Belo Horizonte. 2009.

PINHEIRO, Adriano de Brito. *Análise comparativa do uso da tabela fonética do Português Brasileiro cantado por cantores argentinos com e sem o uso de um recurso áudio visual*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo. 2010.

⁴⁴ Cadernos Musicais Brasileiros disponíveis em http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=22.

STOLAGLI, Juliana Starling. *O Português Brasileiro Cantado: normas de 1938 a 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro*. Dissertação (Mestrado em MÚSICA). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2010.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O Canto sem Casaca – propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino do canto no Brasil*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2011.

HANNUCH, Sheila Minatti. *A Nasalidade em Português Brasileiro Cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2012.

MATTOS, Wladimir. A pronúncia do português brasileiro e os modelos de canto. In: VALENTE, Heloisa A. Duarte; COLI, Juliana (Orgs.). *Entre gritos e sussurros, os sortilégios da voz cantada*. 1ª ed. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 35-47.

SANTOS, Grasieli Cristina dos. *As Canções para Voz e Piano de José Penvalva: um estudo crítico-interpretativo*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, Curitiba, 2012.

LIRA, Elizete Felix de. *Nepomuceno e o canto vernacular: um novo caminho para a canção de câmara brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPB, João Pessoa, 2013.

ROCHA, Jeanne Maria Gomes da. *Contribuições da Fonética no Processo Ensino –aprendizagem da pronúncia de línguas no canto*. Dissertação (Mestrado em Artes). UFU, Uberlândia, 2013.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Cantar em Português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2014.

PORTER, Marcia D. *Singing in Brazilian Portuguese: a guide to lyric diction and vocal repertoire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017.

Conclusão

Os eventos científicos promovidos pela ANPPOM possibilitaram o desenvolvimento das *Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*. Através deste relato sobre as atividades dos GTs realizados entre 2003 e 2007 nos congressos da Associação, que focaram os debates sobre o PB no canto, pudemos comprovar a relevância dos resultados obtidos e os impactos dos seus desdobramentos nos meios acadêmico e artístico. Diante da complexidade e da multidisciplinaridade do assunto, pudemos contar com a participação de pesquisadores da área de canto de diversas regiões do País, pesquisadores de diversas subáreas da música, bem como de outras áreas afins.

A publicação das normas do PB no canto erudito encerrou a tarefa inicial do GT em se estabelecer um padrão de pronúncia do português brasileiro sem regionalismos ou estrangeirismos. Mas as pesquisas relacionadas ao tema tiveram continuidade, apontando para novos debates, contribuindo para o ensino e para a aprendizagem do canto, enfocando importantes varia-

des regionais e históricas da nossa língua e tornando a música vocal brasileira mais acessível aos artistas estrangeiros.

REFERÊNCIAS

- ARTEUNESP. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. Volume 16, 2003/2004.
- CAGLIARI, Luiz Carlos *Análise fonológica Introdução à teoria e à prática com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Mercado de Letras. 2002.
- HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, v. 65, p. 195-212, 2008.
- http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/GTs/GT2_PERF.pdf. (Acesso em: 20 jan. 2017).
- <http://www.anppom.com.br/associacao/documentos>. (Acesso em: 24 fev. 2017).
- <http://www.anppom.com.br/cadastros/associados/consulta-listagem>. (Acesso em: 26 maio 2017).
- <http://www.anppom.com.br/links-pesquisa/programas-de-pos-graduacao>. (Acesso em: 27 maio 2017).
- <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/issue/11/11>. (Acesso em: 19 jan. 2017).
- http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf. (Acesso em: 29 maio 2017).
- http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf. (Acesso em: 27 maio 2017).
- http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=77.
- KAYAMA, Adriana Giarola. CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM Mirna, PÁDUA, Mônica Pedrosa de; e MATTOS, Wladimir. "PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito." *OPUS*, Vol. 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16–38. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc>. (Acesso em: 08 de jan. 2017).
- PACHECO, Alberto José Vieira Pacheco. Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores? In I Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado, 2009, Lisboa. *Actas Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, Lisboa: Núcleo Caravelas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 2009. p. 56-63.
- RUBIM, Mirna. KAYAMA, Adriana, HERR, Martha. "Grupo de trabalho 6: O Português Brasileiro Cantado. Em *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. UFRJ, 2005. http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/gruposdetrab.htm. (Acesso em: 20 jan. 2017).
- RUBIM, Mirna. MATTOS, Wladimir. "O PB cantado - novas questões e estratégias de investigação" em *Revista OPUS*, Vol. 11, p.356-359.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. "As consequências do QUALIS artístico" de *Art Research Journal. ARJ Brasil*, V.3, n.3, Edição Especial 2016, p.43-51. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/.../8417>. (Acesso em: 24 fev. 2017).
-

UNIFORMIDADE E DIVERSIDADE EM EXECUÇÃO MUSICAL: MESA REDONDA DA ANPPOM DISCUTE A AGÓGICA

*Mauricio Alves Loureiro*⁴⁵

Este capítulo propõe uma reflexão sobre as variações intencionais das durações introduzidas pelo músico quando interpreta uma obra musical, prática mais conhecida como *agógica*⁴⁶. Objeto principal de inúmeros estudos dedicados à performance musical, há mais de um século, o tema foi colocado em debate em uma mesa redonda intitulada “Uniformidade e Diversidade em Execução Musical”, ocorrida no *VIII Encontro Anual da ANPPOM: Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música*, realizado em João Pessoa, de 18 a 22 de setembro de 1995. O painel foi inspirado no estudo seminal de Bruno Repp⁴⁷, *Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann’s “Traumerei”*, publicado em 1992 (REPP, 1992). Repp investiga as variações temporais intencionais em 28 interpretações de pianistas famosos de uma obra muito conhecida de Robert Schumann, *Cenas Infantis op. 15 No. 7 “Träumerei”* em Fá Maior para piano solo. O estudo buscou identi-

⁴⁵ **Mauricio Alves Loureiro** - Ex-presidente da ANPPOM (1999-2003), engenheiro aeronáutico pelo ITA (1976), Bacharel em Música (clarineta) pela Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Alemanha (1983), Mestre e Doutor em Música (1991) pela University of Iowa, EUA, assistente de primeira clarineta das Orquestras Sinfônicas Municipal de Campinas e OSESP, professor de clarineta do Instituto de Artes da UNESP (1984-1992). É professor titular da Escola de Música da UFMG (desde 1992), onde desenvolve pesquisa em Sonologia e Performance Musical e coordena o Grupo de Pesquisa CEGEME - *Centro de Estudos do Gesto Musical e Expressão*. Foi diretor do IEAT - *Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG* (2010- 2014)

⁴⁶ Termo proposto por Hugo Riemann (1849-1919), atribuído às flutuações de andamento introduzidas intencionalmente na interpretação de uma obra musical com o objetivo de torná-la mais expressiva.

⁴⁷ Pesquisador do Haskins Laboratories, da Universidade de Yale.

ficar a diversidade das características individuais de variações de duração nas interpretações dos artistas, normalmente mais atraentes à escuta, e foi capaz de evidenciar a individualidade extraordinária de dois pianistas lendários, em relação aos demais: Alfred Cortot e Vladimir Horowitz. Padrões temporais comuns a todas as performances foram também identificados, os quais chamam menos a atenção do ouvinte e da crítica musical, mesmo que claramente perceptíveis. O estudo apresenta também uma exaustiva revisão bibliográfica da pesquisa empírica da performance musical.

Tive o privilégio de participar como moderador deste debate, que contou com a exposição dos três pesquisadores, Cristina Capparelli Gerling, Marcelo Guerchfeld e Jamary Oliveira. Antes de iniciar os debates, após as exposições, propus a execução de uma curta obra para clarineta solo, a primeira das *Três Peças para Clarineta Solo* de Stravinsky, por dois clarinetistas, Joel Barbosa, professor de clarineta da Universidade Federal da Bahia, e eu. De andamento lento e incontáveis ocorrências de apogiaturas, esta obra oferece muito espaço para este tipo de variação temporal, o que me pareceu bastante adequado para ilustrar o debate.

Este foi um debate histórico que buscou propor, pela primeira vez, à comunidade brasileira de pesquisa em música uma reflexão sobre a abordagem empírica da pesquisa em performance musical, baseada em dados objetivamente mensurados e submetidos à análise sistemática. Apresentamos inicialmente uma breve introdução sobre a pesquisa empírica da performance musical, ilustrada por abordagens metodológicas de extração e representação de informação de conteúdo musical da performance, focalizando o recurso da manipulação das durações utilizado pelo músico para construir sua interpretação, tal como aborda Repp neste peculiar estudo sobre *agógica*. Além de revisar o texto de Repp, utilizaremos outros estudos que procuraram investigar a produção e a percepção destas variações temporais, um dos aspectos mais salientes da qualidade expressiva de uma performance musical.

Análise empírica da performance musical

O estudo da performance musical tem focalizado a compreensão dos mecanismos que possam estar por trás da diversidade existente entre as inúmeras performances possíveis de uma mesma partitura, devido à variedade de estratégias de manipulação do material acústico, que o intérprete pode escolher ao tocar seu instrumento. Durações, intensidades, articulações e timbres variam consideravelmente entre diferentes intérpretes e mesmo entre duas performances do mesmo intérprete, mesmo que dentro de limites impostos pelas indicações que a partitura apresenta em diferentes graus de es-

pecificação e de intenção do compositor. Desde o final do século XIX, um grande número de pesquisa quantitativa em diferentes aspectos da performance musical vem sendo realizado com base em medições de parâmetros acústicos visando identificar e quantificar a correlação entre o comportamento destes dados e as intenções do intérprete para comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que eles tocam.

As primeiras pesquisas empíricas em performance musical foram conduzidas por Binet e Courtier (1895) no final do século XIX, que conseguiram registrar a força de pressionamento da tecla do piano, utilizando um pequeno tubo de borracha posicionado embaixo das teclas. Pulsos de ar eram formados quando o tubo era pressionado, os quais controlavam uma agulha que registrava a ação em um papel em movimento. Este dispositivo possibilitou investigar a execução de trinados, acentos e variações de dinâmica. O estudo foi capaz de identificar padrões de ações conduzidas por pianistas para realizar gestos expressivos, como, por exemplo, em uma nota acentuada – além de imprimir maior tensão na tecla e alongar sua duração, o intérprete toca a nota precedente mais destacada e a nota acentuada mais ligada à nota seguinte (citado em GABRIELSSON, 1999, p. 525). Dispositivos eletromecânicos foram utilizados por Ebhardt (1898) para registrar a pressão nas teclas do piano, que também identificaram alongamentos em notas acentuadas, e por Sears (1902), que mediu variações na duração de notas de mesmo valor e nas proporções de durações em células rítmicas tocadas por organistas (citado em GABRIELSSON, 1999, p. 525-526).

Um grande número de estudos em performance musical foi desenvolvido nas décadas de 1920 e 1930, destacando-se os trabalhos do grupo de pesquisa da Universidade de Iowa, liderado por Seashore, os quais registraram um enorme volume de dados coletados de performances em piano, violino e canto, publicados em vários volumes (SEASHORE, 1932, 1936, 1937, 1938; citado em GABRIELSSON, 1999, p. 527).

A partir das seminais investigações de Seashore e das inovações tecnológicas desde meados do século XX, que viabilizaram modelagens computacionais e estatísticas do material acústico, este campo tem se desenvolvido na direção de relacionar os dados mensurados de flutuações das características acústicas das notas a algum significado ou intencionalidade de expressão musical. Estes trabalhos demonstraram consistentemente que é através destas flutuações que músicos buscam comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que interpretam. Além do estudo de Repp focado neste texto, densas revisões bibliográficas de estudos que envolvem a análise objetiva da performance musical foram elaboradas, entre elas, as de GABRIELSON (1999; 2003), a última contendo mais de 800 referências. Outros textos descrevem de maneira sistemática as diversas abordagens científicas desse tipo de pesquisa

(GABRIELSON e JUSLIN, 1996; CLARKE, 1995; CLARKE, 2004; DE POLI et al, 1998; DE POLI, 2004; PALMER, 1996a, 1996b, 1997; WIDMER, 1996, 2004; WINDSOR, 2006). Importantes edições apresentam coletâneas de trabalhos, que abordam os mais variados aspectos da pesquisa empírica da performance musical (RINK, 1995; RINK, 2002; CLARKE e COOK, 2004; DOROTTYA et al, 2014).

Modelos e métodos de aquisição de dados

A análise empírica da performance musical envolve a identificação e a medição de parâmetros físicos que possam representar os recursos utilizados pelo intérprete para comunicar sua intenção expressiva. O problema é formalizado a partir de modelos de representação que buscam quantificar as manipulações expressivas do intérprete através de um conjunto de parâmetros descritores, definidos e calculados a partir de informação extraída do sinal de áudio gravado da performance.

O primeiro passo para a análise destas variações é a definição dos parâmetros capazes de descrever a informação musical que se quer analisar, bem como a metodologia de extração e estimação destes parâmetros, feita comumente a partir do envelope de energia média (RMS – root mean square) do sinal de áudio, que está relacionado à potência média de curta duração do sinal.⁴⁸ Este processo envolve a detecção dos instantes delimitadores das notas – início de nota (*onset*) e final de nota (*offset*), e também de instantes delimitadores de regiões do interior da nota – final de ataque e início do decaimento, a partir dos quais se estimam parâmetros que buscam descrever as flutuações das qualidades acústicas tanto das notas quanto das transições entre elas. Estes instantes são estimados a partir do nível de amplitude do envelope de energia média, como ilustra a Fig. 1.

⁴⁸ O valor RMS de um sinal, x é dado pela raiz quadrada da média dos quadrados $\sqrt{\left(\frac{1}{L} \sum_{t=1}^L x_t^2\right)}$, onde k é o instante de tempo amostrado e L o tamanho da janela para o cálculo da média.

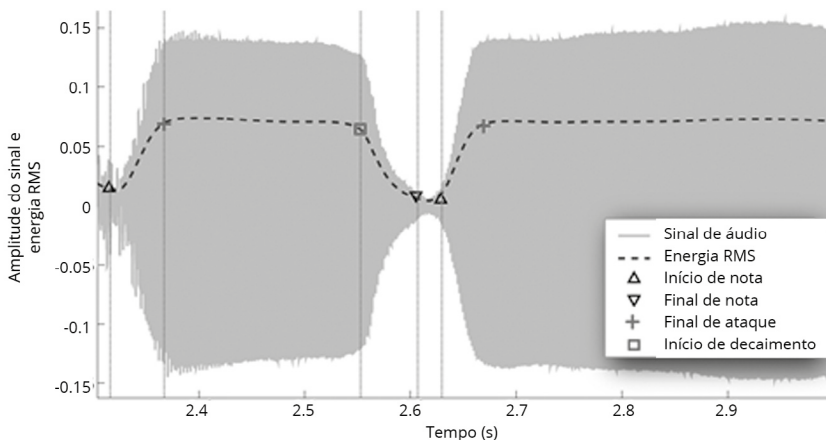


Fig. 1 – Descritores de duração definidos a partir dos instantes de início e final de nota, final de ataque e início de decaimento.

Esta estimação não é um problema trivial, mesmo quando se trata de sinais musicais monofônicos, já que a subjetividade na discriminação destes instantes não pode ser desconsiderada. A estimação da frequência fundamental auxilia a detecção destes instantes quando a segmentação de notas consecutivas não é detectável pelos níveis de amplitude, como em casos de notas ligadas, em que o instante de final de nota pode coincidir com o instante de início da nota seguinte. Uma grande diversidade de métodos de extração e processamento de informação de conteúdo musical pode ser encontrada na literatura. Dependendo do que se quer medir, diferentes abordagens podem resultar em estimções contrastantes.

A duração do tempo de ataque, por exemplo, intervalo temporal entre o início da nota e o final do ataque, normalmente da ordem de dezenas de milissegundos, é valor relevante para descrição da qualidade da articulação e, conseqüentemente, significativo para determinação do perfil expressivo da performance. O valor estimado da duração do tempo de ataque pode variar significativamente, dependendo dos critérios e métodos adotados na detecção dos instantes de início de nota e de final de ataque, já que não existe na literatura um método de medição que possa descrever inequivocamente o ataque. Os instantes de final do ataque e o de início do decaimento podem ser detectados a partir da estimação dos máximos das taxas de variação de energia ao longo da nota, definindo-se o final de ataque como o primeiro máximo de amplitude depois do início da nota e o início do decaimento como o último máximo antes do final da nota (PARK, 2004. MAESTRE e GÓMEZ, 2005). Esta definição de ataque é adequada para descrevê-lo na maioria dos casos, mas falha em situações em que a amplitude máxima é alcançada apenas em

um ponto bem avançado da sustentação da nota, como pode ocorrer com instrumentos não percussivos ou não pinçados, tais como sopros, cordas e voz. A presença de transientes durante as transições entre notas possibilita a detecção do final do ataque a partir de valores estimados por um parâmetro que mede a correlação entre as amplitudes espectrais de regiões consecutivas do sinal, o *fluxo espectral*. Este parâmetro atinge picos negativos durante as transições entre as notas. O instante de final do ataque é quando esta correlação é restabelecida, após a transição. Com o *fluxo espectral* pode-se confirmar os instantes de final de ataque estimados pela variação de energia e permitir sua detecção onde o método da energia falha.

A partir destes instantes pode-se extrair do áudio assim segmentado um grande número de parâmetros que contêm informação sobre a qualidade acústica de cada nota, tais como distribuição espectral, vibrato, afinação, entre outros, assim como das transições entre as notas. Do valor do intervalo de tempo entre os inícios de notas sucessivas, denominado IOI (*inter-onset-interval*), define-se uma gama de parâmetros capazes de descrever aspectos relevantes da performance, decorrentes da manipulação das durações das notas pelos intérpretes, tais como *rubatos*, mudanças de andamento, *accelerandos*, *ritardandos*, que estão entre os principais recursos de variação expressiva utilizados pelos intérpretes. Os instantes de final de ataque, de início do decaimento e de final de nota (*offset*) nos permitem estimar descritores relacionados à qualidade das transições entre notas consecutivas de uma sequência melódica, que é manipulada pelo intérprete a partir do controle das durações das notas e da qualidade dos ataques e dos agrupamentos de notas.

Variações intencionais do timbre, comumente utilizadas por intérpretes para transmitir suas intenções expressivas, são mais salientes em instrumentos nos quais a ação do instrumentista participa durante toda a produção do som, como ocorre nos instrumentos de cordas, de sopros e na voz. Estas variações podem ser descritas por um grande número de parâmetros definidos a partir de medidas da distribuição espectral, os quais vêm sendo recentemente propostos e testados por vários grupos de pesquisa em Extração de Informação Musical (*MIR – Music Information Retrieval*), tais como o *centroide espectral*, conhecido por sua correlação com o “brilho” do som, e outros menos conhecidos, como *irregularidade espectral*, *inarmonicidade*, *expansão/compressão harmônica*, *shimmer*, *jitter*, *espalhamento espectral*, *decaimento espectral*, *achatamento espectral*. Através de testes subjetivos, estes parâmetros vêm sendo correlacionados a aspectos específicos da percepção de timbre, permitindo sua utilização para descrever este atributo (MCADAMS, 1999; MCADAMS, WINSBERG *et al.*, 1995; HAJDA, KENDALI *et al.*, 1997; MISDARIIS, SMITH *et al.*, 1998; LOUREIRO, DE PAULA *et al.*, 2001, 2004a, 2004b).

Assim como a partitura representa a música por meio de uma sequência de notas que especifica a altura, a posição temporal, a intensidade e a instrumentação de cada uma, estes métodos nos permitem representar a performance por uma lista de notas sucessivas, contendo o mesmo tipo de informação, porém em maiores níveis de detalhamento e precisão, acompanhada ainda de informação adicional sobre cada nota e sobre a transição entre elas. Os métodos acima descritos para detecção de instantes de segmentação do sinal de áudio integram o sistema *expan* de análise empírica da performance musical, desenvolvido no CEGeME – Centro de Estudos do Gesto e Expressão Musical, Grupo de Pesquisa coordenado por mim, no âmbito da Linha de Pesquisa Sonologia, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, apresentado em publicações anteriores (LOUREIRO et al., 2008a, 2008b, 2008c, 2009a, 2009b).

REPP, 1992: uniformidade e diversidade em execução musical

Repp busca apoiar sua abordagem de identificar a diversidade e as *comunalidades*⁴⁹ dos princípios que governam a interpretação musical nos trabalhos de Seashore, um dos pioneiros do conceito da pesquisa objetiva da performance

[...] existe uma gama de princípios comuns que artistas competentes tendem a observar; [...] Não devemos, é claro, assumir que existe apenas uma maneira de frasear um determinado trecho [musical], mas, mesmo com toda essa liberdade, dois artistas revelarão vários princípios comuns de desvio artístico. Além disso, na medida em que existem diferenças consistentes em seus fraseados, essas diferenças podem revelar elementos de individualidade musical⁵⁰ (SEASHORE, C. E., 1947: 7 apud REPP, 1992).

Repp introduz sua pesquisa apresentando trabalhos anteriores que buscaram por princípios que pudessem reger o comportamento temporal da performance, entre eles, o seminal estudo do psicólogo L. Henry Shaffer, da Universidade de Exeter, Inglaterra, que se aprofundou em conceitos de pro-

⁴⁹ Termo comumente utilizado em Análise Fatorial, técnica de análise estatística que busca representar um conjunto de variáveis aleatórias multidimensionais a partir de uma redução de dados que evidenciam características comuns entre os dados originais.

⁵⁰ [...] there is a common stock of principles which competent artists tend to observe; [...] We should not, of course, assume that there is only one way of phrasing a given selection, but, even with such freedom, two artists will reveal many common principles of artistic deviation. Furthermore, insofar as there are consistent differences in their phrasing, these differences may reveal elements of musical individuality (SEASHORE, C. E., 1947, pg. 7 apud REPP, 1992).

gramação motora para buscar explicação para a elasticidade da variação temporal, decorrente da intenção expressiva do músico, na produção das estruturas musicais. Suas observações levaram-no a postular que uma interpretação se constituiria de uma codificação de representações mentais de *formas expressivas abstratas* projetadas em *formas expressivas materiais* através de uma variedade de estratégias de manipulação do material acústico, o que implicaria a existência de um mecanismo mental que operaria a partir de uma noção temporal muito precisa.

Um contador interno é usado para gerar marcadores para o controle temporal da produção. Pode-se alterar a taxa da vazão, ou produzir escalas de tempo elasticamente deformadas em resposta às características expressivas registradas

na representação abstrata⁵¹ (SHAFFER, 1981: 326).

Contribuições significativas para a compreensão da variação temporal relacionada à expressão musical na realização de uma estrutura musical resultaram de vários estudos conduzidos, nesta mesma época, por Shaffer e seus orientandos, Neil Todd e Eric Clarke (SHAFFER, 1980, 1981, 1984, 1989; SHAFFER, CLARKE e TODD, 1985; CLARKE, 1982, 1983, 1985, 1988; TODD, 1985, 1989a, 1989b, 1992, 1995; SHAFFER & TODD, 1987).

O objetivo principal deste estudo de Repp foi analisar os padrões de variações temporais nas interpretações de uma obra para piano solo de Schumann, *Träumerei*, por 24 dos mais renomados intérpretes da música de concerto: Martha Argerich, Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Stanislav Bunina, Sylvia Capovaa, Alfred Cortot (três interpretações), Clifford Curzon, Fanny Davies, Jorg Demus, Christoph Eschenbach, Reine Gianoli, Vladimir Horowitz (três interpretações), Cyprien Katsaris, Walter Klien, Andre Krusta, Antonin Kubalek, Benno Moiseiwitsch, Elly Ney, Guiomar Novaes, Cristina Ortiz, Artur Schnabel, Howard Shelleya e Yakov Zak. As variações temporais durante a realização destas performances foram estimadas pelos intervalos temporais entre os inícios de notas consecutivas (*intra-onset-interval* – IOI). Técnicas de *Análise Estatística Multivariada*⁵², aplicadas a estes dados, permitiram discriminar semelhanças entre as estratégias interpretativas destes pianistas, assim como individualidades de abordagem de cada um.

⁵¹ An internal clock is used to generate markers for the timing of output. It can change its rate or produce elastically deformed time scales in response to the expressive features marked in the abstract representation (SHAFFER, 1981: 326).

⁵² Análise estatística de variáveis multidimensionais.

O autor sugere que os padrões temporais comuns a todos os pianistas estariam relacionados à estrutura de agrupamento hierárquico da composição, em especial, *ritardandi* pronunciados nas extremidades de seções desta estrutura, os quais revelariam como a maioria deles transmite a expressão musical da estrutura da composição. Estes agrupamentos parecem impor aos pianistas a localização na partitura das principais variações temporais e estariam associadas a restrições interpretativas determinantes das semelhanças observadas nas diversas interpretações. Dentro dessas restrições, músicos, no entanto, sempre encontram espaço para muita variação individual, como os frequentes alongamentos acentuados de notas observados no interior destas seções, manifestando a individualidade das interpretações. A caracterização das individualidades de cada pianista foi identificada, especialmente em relação a dois pianistas lendários conhecidos por sua individualidade: Alfred Cortot e Vladimir Horowitz.

O artigo descreve minuciosamente todos os procedimentos envolvidos nos experimentos, na aquisição e no processamento dos dados e apresenta uma descrição detalhada das técnicas estatísticas utilizadas na análise, que fundamentam bem a consistência dos resultados e das inferências das evidências que deles emergem, que Repp sintetiza quando propõe a existência de dois aspectos básicos da performance musical: “[...] um aspecto normativo (isto é, comunalidade) que representa o que se espera de um competente performer e é amplamente compartilhado por diferentes artistas e um aspecto individual (ou seja, diversidade) que diferencia os artistas” (Repp, 1992: 228).

Ao invés de resenhar aqui com maior detalhamento este estudo, a seção que a seguir tenta colocar esta mesma discussão em um contexto mais local da performance musical – a execução de figuras rítmicas no contexto de uma performance expressiva, sobre a qual o mesmo autor se debruçou dez anos mais tarde (REPP et al, 2002), em um estudo que investigou a influência do andamento nas flutuações temporais durante a execução de estruturas rítmicas mais simples. Entre outras evidências, os resultados deste estudo sugeriram a surpreendente indicação de que a execução de estruturas rítmicas simples devesse ter suas proporções de durações distorcidas para que fossem percebidas corretamente, especialmente em andamentos rápidos.

Variação temporal no contexto de uma estrutura rítmica

Um grande conjunto de pesquisas voltadas para a relação entre as variações temporais na performance e a estrutura musical buscaram compreender a execução de estruturas rítmicas com variações temporais expressivas e mudanças de andamento. Bengtsson e Gabrielsson, do Instituto Real de Tec-

nologia da Universidade de Estocolmo, Suécia, desenvolveram vários estudos que buscaram investigar as variações temporais na execução de estruturas rítmicas em contextos musicais relativamente simples (GABRIELSSON, 1974; BENGTTSSON e GABRIELSSON, 1980; GABRIELSSON, BENGTTSSON e GABRIELSSON, 1983). Clarke (1999) busca discriminar o ritmo percebido como uma representação discreta de um padrão sequencial de durações, o andamento (tempo) como a sensação de rapidez da ocorrência dos eventos musicais e a variação temporal expressiva (expressive timing) como as flutuações locais ocorridas durante a execução da estrutura musical, supostamente em decorrência das intenções expressivas do músico.

Henkjan Honing e Peter Desain (HONING, 2001, 2002; DESAIN e HONING, 1993, 1994, 2002, 2003) conduziram inúmeros estudos sobre a produção e a percepção de estruturas rítmicas como padrões sequenciais de durações relativamente independentes da estrutura musical. Buscaram explicar como a execução de um ritmo com ligeiras alterações da duração das notas é percebido como alterações daquele mesmo ritmo, e não como um ritmo diferente.

Um ritmo executado pode soar “mecânico”, “antecipado”, “descontraído”, “apressado”, etc. Isso é causado por tocar algumas notas com durações um pouco mais curtas ou mais longas. Mas como um ouvinte percebe as durações desses ritmos e reconhece-o como sendo “apressado” ou “antecipado”? Por que um ritmo com uma nota ligeiramente mais curta não é simplesmente um ritmo diferente? Como o ritmo e durações temporais interagem?⁵³ (HONING, 2002, p. 227)

Propuseram o conceito de *categoria rítmica*, a partir do qual pode ser percebido um ritmo executado como uma categoria (simbólica), mesmo com a presença de flutuações das durações. Categorias rítmicas e flutuações expressivas das durações seriam percebidas ao mesmo tempo, sugerindo que a expressividade traduzida por estas flutuações só seria percebida devido à existência destas categorias, “as categorias rítmicas funcionando como uma referência relativa, a partir da qual os desvios temporais são percebidos e apreciados” (DESAIN e HONING, 2003, pg. 343). Neste mesmo estudo, os pesquisadores propuseram uma representação abstrata para a execução de estruturas rítmicas simples para facilitar o estudo do comportamento das pro-

⁵³ A performed rhythm can sound ‘mechanical’, ‘anticipated’, ‘laid-back’, ‘rushing’, etc. This is caused by playing some notes somewhat shorter and others longer in duration. But how does a listener perceive the timing of these rhythms and recognize it as being ‘rushed’ or ‘anticipated’? Why is a rhythm with a slightly shorter note not simply a different rhythm? How do rhythm and timing interact? (HONING, 2002, p. 227).

porções temporais constituintes destas estruturas, tanto na produção quanto na percepção.

A Fig. 2 mostra dois exemplos de estruturas rítmicas, *A* e *B* composta de três notas (lado esquerdo da figura), ambas com duração total de 1 segundo. Suas notas são delimitadas pelos IOI's (instantes entre inícios de notas), mostradas no lado direito da figura.

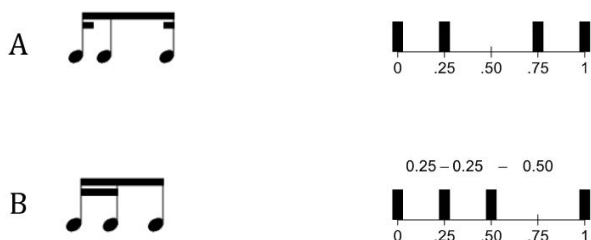


Fig. 2 - Valores das durações em segundos das execuções de duas células rítmicas (adaptado de DESAIN e HONING, 2003, p. 345)

As durações de cada nota podem ser representadas em um espaço tridimensional, no qual cada eixo representa a duração de uma nota da célula (Fig. 3, lado esquerdo). Os pontos deste espaço podem representar todas as sequências rítmicas possíveis de três notas, de qualquer duração total. A superfície (cinza) que corta os três eixos do sistema de coordenadas nos pontos de duração igual a 1 forma um triângulo que contém todas as sequências rítmicas possíveis de duração total de 1 segundo.⁵⁴ Cada lado do triângulo, projetado no lado direito da Fig. 3, representa a duração de cada nota da célula rítmica. Os pontos *A* e *B*, que representam as células rítmicas da Fig. 2, são obtidos pela interseção das três linhas paralelas aos lados do triângulo, que passam pelos valores das durações marcadas em cada lado do triângulo.

⁵⁴ O plano é definido pela equação $x + y + z = 1$, onde x , y e z são as durações da primeira, segunda e terceira notas, respectivamente.

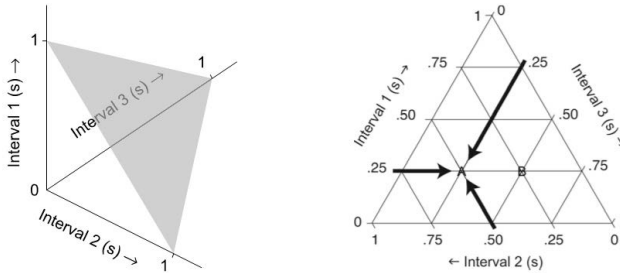


Fig. 3 – As duas células rítmicas da Fig. 2 representadas no espaço de performance do ritmo (*performance space*) (adaptado de DESAIN e HONING, 2003, p. 345)

Esta representação, denominada pelos pesquisadores de *performance space* (DESAIN e HONING, 2003, pg. 344), é bastante adequada para caracterizar versões executadas de células rítmicas com durações alteradas intencionalmente ou não pelo intérprete. Estas durações, extraídas do sinal do áudio, por técnicas como descrevemos acima, não podem ser representadas por proporções de subdivisões binárias, ou ternárias, como na partitura. O espaço de performance do ritmo permite-nos não apenas visualizar de maneira intuitiva o quanto as variações temporais expressivas da execução de um ritmo (categoria rítmica) se afastam das proporções notadas e em que direção estas variações “deformam” o ritmo, mas também investigar de que maneira categorias rítmicas são percebidas. O estudo propôs experimentos que exibiram, para 29 participantes músicos com treinamento auditivo, estímulos de diferentes padrões rítmicos de três notas, de 1 segundo de duração, construídos com diversas combinações das três durações. A resolução temporal adotada foi de 53 milissegundos, valor ligeiramente abaixo do que seria uma semífusa em uma célula de três notas de 1 segundo de duração. A duração da nota mais curta utilizada nos estímulos foi de 158 milissegundos, valor ligeiramente abaixo do valor de uma sextina. Foi solicitado que os participantes identificassem a figura rítmica para cada estímulo.

A Fig. 4 mostra três exemplos de células rítmicas identificadas pelos participantes a partir das proporções contidas nas regiões marcadas pelas manchas cinza no espaço de performance. As regiões correspondem a configurações temporais das três notas do estímulo, identificadas pela figura rítmica indicada ao lado. As marcações **x** representam as proporções canônicas da célula rítmica. Análises mostraram que a média de identificação de cada categoria (o centroide das áreas cinza) não coincidiu com as proporções canônicas na grande maioria dos casos, o que indica que um ritmo tende a ser mais facilmente identificado quando suas proporções de duração são ligeiramente

alteradas, em sua maioria, na direção de diminuição do contraste rítmico (encurtamento das notas mais longas acompanhado de alongamento das notas mais curtas), corroborando o que foi observado por Repp e colegas (REPP et al, 2002) naquele estudo sobre a influência do andamento na execução de estruturas rítmicas que mencionamos acima.

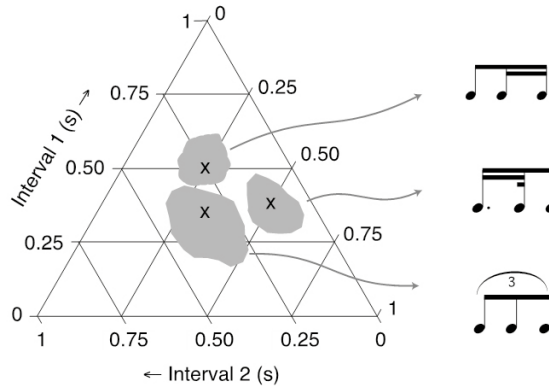
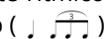


Fig. 4: Regiões de performance (manchas cinza) dos três ritmos mostrados à direita – marcações x indicam as proporções canônicas de cada ritmo.

Em estudo recente, solicitamos que seis clarinetistas integrantes de orquestras sinfônicas brasileiras executassem os primeiros 20 compassos do primeiro movimento da 5ª Sinfonia em Mi menor, Op. 64, de Tchaikovsky, onde as duas clarinetas tocam em uníssono a melodia mostrada na Fig. 5 (MOTA, 2017; MOTA et al, 2017). O espaço de performance da célula rítmica formada pelas três primeiras notas do excerto mostra as variações das proporções de durações de oito execuções por cada clarinetista. A escala do eixo vertical no lado esquerdo do mapa, em milissegundos, corresponde a uma divisão binária do valor total de duração da célula, com resolução de uma semifusa, exceto o menor valor (667 ms), que equivale à semínima acrescida de uma quiáltera de colcheia. As marcações x correspondem à proporção canônica dos ritmos representados no lado esquerdo. O lado direito da figura mostra o mapa ampliado para melhor visualização da localização das execuções.

Nota-se que quase todas as execuções apresentam alteração das proporções rítmicas no sentido de diminuir o contraste, corroborando os resultados das pesquisas anteriores, descritas acima. É interessante notar que o clarinetista **C6** (triângulo em preto) é bastante consistente na diminuição do contraste rítmico, tendo algumas execuções se aproximando muito do ritmo ternário ().

Pode-se observar também que as execuções estão quase todas deslocadas para a direita do eixo central do mapa, o que significa que houve um ligeiro acréscimo no valor da primeira semicolcheia em relação à segunda para quase todas as execuções, que parece corroborar com aquele mesmo estudo de Repp e colegas (REPP et al, 2002) sobre a influência do andamento na execução do ritmo, que também observou uma tendência bastante comum em desviar de uma proporção de 1:1 entre duas notas curtas sucessivas que sejam seguidas por uma nota mais longa, executando a segunda nota curta mais longa do que a primeira.

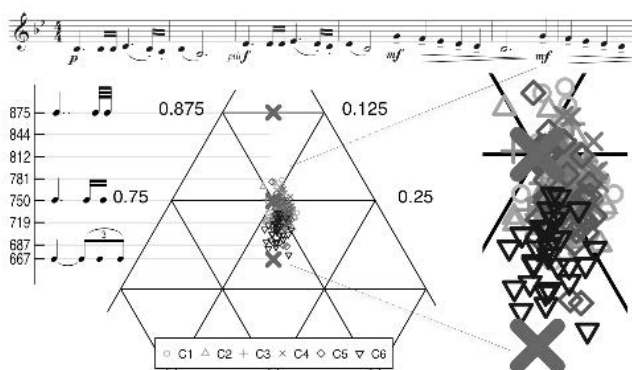


Fig. 5: Representação no espaço de performance (*performance space*) da célula rítmica da abertura do primeiro movimento da 5ª Sinfonia em Mi menor, Op. 64, de Tchaikovsky, parte das duas clarinetas em uníssono, executada por seis clarinetistas profissionais integrantes de orquestras sinfônicas brasileiras (*soli a due*)

Conclusão

Se a análise da performance musical, baseada em métodos empíricos e análise objetiva de dados experimentais, é capaz de capturar uma performance de forma exaustiva, isto ainda permanece como uma questão epistemológica que carece de aprofundamento. No entanto, não há dúvida de que estratégias metodológicas deste tipo, que vêm evoluindo há mais de um século, oferecem à musicologia possibilidades diferenciadas para abordar os mais diversos tipos de problemas relacionados à produção e à percepção da performance musical. O estudo de Repp, aqui revisitado, expõe aspectos inerentes a uma das tarefas mais árduas e complexas com as quais o professor de instrumento confronta-se diariamente: fazer o aluno perceber a expressividade que a música que ele toca evoca e equipá-lo com as técnicas necessárias para ma-

nipular expressivamente o material acústico, ao mesmo tempo em que deve conduzi-lo a buscar sua própria proposta interpretativa, além daquelas ações expressivas mais subordinadas à obra tocada prescreve.

REFERÊNCIAS

BENGTSSON, I., & GABRIELSSON, A. Methods for analyzing performance of musical rhythm. *Scandinavian Journal of Psychology*, 21, 257-268, 1980.

BINET, A. e J. COURTIER. "Recherches Graphiques sur la Musique". *L'Année Psychologique*, n.2, p.201-222, 1895.

CLARKE, Eric F. "Timing in the Performance of Erik Satie's 'Vexations.'" *Acta Psychologica* 50: 1-19, 1982.

CLARKE, Eric F. "Structure and Expression." *Musical Structure and Cognition*. Ed. P. Howell, Ian Cross, and R. West. London: Academic Press. 209-236, 1983.

CLARKE, Eric F. "Some Aspects of Rythm Adn Expression in Performances of Erik Satie's "Gnossienne No. 5"." *Music Perception*. 2: 299-328, 1985.

CLARKE, Eric F. "Generative Principles in Music Performance." In: Ed. John A. Sloboda . *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press. 1-26, 1988.

CLARKE, Eric F. "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis." *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, p. 21-54, 1995.

CLARKE, Eric F. "Rhythm and Timing in Music." *The Psychology of Music*. Ed. Diana Deutsch. San Diego: Academic Press, 473-500, 1999.

CLARKE, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*: 77-102, 2004.

CLARKE e COOK, Nicholas. Ed. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004.

DE POLI, G. "Methodologies for Expressiveness Modelling of and for Music Performance". *Journal of New Music Research*, v.33, n.3, p.189-202, 2004.

DE POLI, G., A. RODÀ e A. VIDOLIN. "Note-by-Note Analysis of the Influence of Expressive Intentions and Musical Structure in Violin Performance". *Journal of New Music Research*, v.27, n.3, p.293-321, 1998.

DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. "Tempo Curves Considered Harmful", in: Jonathan D. Kramer (ed.), *Contemporary Music Review 7/2 ("Time in Contemporary Musical Thought")*: 123-138, 1993.

DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. "Does expressive timing in music performance scale proportionally with tempo?", in: *Psychological Research* 56: 285-292, 1994.

DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. *The perception of time: the formation of rhythmic categories and metric priming*, Nijmegen, 2002.

- DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. The Formation of Rhythmic Categories and Metric Priming. Perception: London. Vol. 32.3, pg. 341-366, 2003.
- DOROTTYA, Fabian, TIMMERS, Renee SCHUBERT, Emery. Ed. Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures. N.p.: Oxford University Press, 2014.
- EBHARDT, K. "Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempos". *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie des Sinnesorgane* n.18, p.99-154, 1898.
- GABRIELSSON, A. Performance of rhythm patterns. *Scandinavian Journal of Psychology*, 15, 63-72, 1974.
- GABRIELSSON, A., BENGTTSSON, I., & GABRIELSSON, B. Performance of musical rhythm in 3/4 and 6/8 meter. *Scandinavian Journal of Psychology*, 24,193-213, 1983.
- GABRIELSSON, A. e P. N. JUSLIN. "Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience". *Psychology of Music*, v.24 n.1, p.68-91, 1996.
- GABRIELSSON, A. "Music Performance". In: D. Deutsch (Ed.). *Psychology of music*. New York: Academic Press, p.506-602, 1999.
- GABRIELSSON, A. "Music Performance Research at the Millenium". *Psychology of Music*, v.31, p.221-272, 2003.
- HAJDA, J. M., R. A. KENDALL, E. C. CARTERETTE e M. L. HARSHBERGER. "Methodological Issues in Timbre Research". In: I. Deliège e J. A. Sloboda (Ed.). *Perception and Cognition of Music*. Hove: Psychology Press, p.253-306, 1997.
- HONING, Henkjan. "From time to time: The representation of timing and tempo", in: *Computer Music Journal* 35/3: 50-61, 2001.
- HONING, Henkjan. "Structure and Interpretation of Rhythm and Timing." *Dutch Journal of Music Theory* 7.3: 227-232, 2002.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Sonological Representation of a Musical Instrument by Sub-spaces of Spectral Component". *Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal*, v.7, 2001.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Representation and Classification of the Timbre Space of a Single Musical Instrument". *International Speech Communication Association - Tutorial and Research Workshop on Statistical and Perceptual Audio Processing (SAPA 2004)*, Jeju, Korea, 2004: International Conference Center. p. 546-549, 2004a.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Timbre Classification of a Single Music Instrument". *5th International Conference on Music Information Retrieval*, Barcelona: University Pompeu Fabra. p. 546-549, 2004b.
- LOUREIRO, MAURICIO; MAGALHÃES, TAIRONE; BORGES, RODRIGO; CAMPOLINA, THIAGO; MOTA, DAVI; DE PAULA, HUGO. *Segmentação e Extração de Descritores de Expressividade em Sinais Musicais Monofônicos*. Sonologia: Seminário Música Ciência e Tecnologia. São Paulo, USP, pg. 99-113, 2008a.
- LOUREIRO, MAURÍCIO A.; BORGES, R.; CAMPOLINA, T.; MAGALHÃES, T.; MOTA, D.; DE PAULA, H.B. *Segmentação Automática de Sinais Musicais Monofônicos para Análise de Expressividade*. Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2008b.
- LOUREIRO, M. A.; BORGES, R.; CAMPOLINA, T.; MAGALHÃES, T.; MOTA, D.; DE PAULA, H. B. Extração de conteúdo musical em sinais de áudio para a análise de expressividade. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ACÚSTICA, 22. Anais... Belo Horizonte, p. 146-152, 2008c.

- LOUREIRO, M. A.; YEHIA, H. C.; DE PAULA, H. B.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. Content Analysis of Note Transitions in Music Performance. In: GOUYON, F.; BARBOSA, A.; SIERRA, X. (Org.). Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference (SMC 2009). Porto, Portugal, p. 355-359, 2009a.
- LOUREIRO, M.A.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. *Expan: a tool for musical expressiveness analysis*. In: L. Naveda (Ed.). Proceedings of the 2nd International Conference of Systematic Musicology (Sys Mus2009), p. 24-27, Ghent, Belgium: Ghent University, 18-20 November 2009b.
- AESTRE, E.; GÓMEZ, E. Automatic Characterization of Dynamics and Articulation of Expressive Monophonic Recordings. Proceedings of the 118th Audio Engineering Society Convention, 2005.
- MCADAMS, S. Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure. *Computer Music Journal*, v. 23, n. 3, p. 85-102, 1999.
- MCADAMS, S., S. WINSBERG, S. DONNADIEU, G. DE SOETE e J. KRIMPHOFF. "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities and Latent Subject Classes". *Psychological Research*, v.58, p.177-192, 1995.
- MISDARIIS, N. R., B. K. SMITH, D. PRESSNITZER, P. SUSINI e S. MCADAMS. "Validation of a Multidimensional Distance Model for Perceptual Dissimilarities Among Musical Timbres". *Proceedings of the 16th International Congress on Acoustics*, Woodbury, New York: ASA - The Acoustical Society of America. p., 1998.
- PALMER, C. "Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression". *Music Perception*, v.13, p.433-454, 1996a.
- PALMER, C. "On the Assignment of Structure in Music Performance". *Music Perception*, v.14 n.1, p.23-56, 1996b.
- PALMER, C. "Music Performance". *Annual Review of Psychology*, v.48, p.115-138, 1997.
- PARK, T. H. *Towards Automatic Musical Instrument Timbre Recognition*. (PhD). Department of Music, Princeton University, 2004.
- REPP, B. H. Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Traumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 92, p. 2546-2546, 1992.
- REPP, Bruno H., WINDSOR W. Luke e DESAIN, Peter. Effects of Tempo on the Timing of Simple Musical Rhythms. *Music Perception* 19.4: 565-593, 2002.
- RINK, John. Ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RINK, John. Ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SEARS, C. H. "A Contribution to the Psychology of Rythm". *American Journal of Psychology*, n.13, p.28-61, 1902.
- SEASHORE, C. E., Ed. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. I. The Vibrato*. Iowa city: University of Iowaed. 1932.
- SEASHORE, C. E. Ed. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. III. Psychology of Vibrato in Voice and Instrument*. Iowa city: University of Iowaed. 1936.
- SEASHORE, C. E. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. IV. Objective Analysis of Music Performance*. Iowa city: University of Iowa 1937.
- SEASHORE, C. E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill. Reprinted 1967 by Dover Publications, New York, 1938.

- SEASHORE, C. E. In search of beauty in music: A scientific approach to musical esthetics. New York: Ronald Press, 1947.
- SHAFFER, L. H. "Analysing Piano Performance: A Study of Concert Pianists." *Tutorials in Motor Behavior*. Ed. G. E. Stelmach and J. Requin. Amsterdam: North-Holland, 443-455, 1980.
- SHAFFER, L. H. "Performances of Chopin, Bach and Bartók: Studies in Motor Programming." *Cognitive Psychology* 13: 326-376, 1981.
- SHAFFER, L. H. "Timing in Solo and Duet Piano Performances." *Quarterly Journal of Experimental Psychology: Human Experimental Psychology* 36.4: 577-595, 1984.
- SHAFFER, L. H. "Cognition and Affect in Musical Performance." *Contemporary Music Review* 4: 381-389, 1989.
- SHAFFER, L. H., E. F. CLARKE e N. P. M. TODD. "Metre and Rhythm in Piano Playing". *Cognition*, v.20, p.61-77, 1985.
- SHAFFER, L. H. e N. P. M. TODD. "The Interpretative Component in Musical Performance". In: A. Gabrielsson (Ed.). *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, v.55, p.139-152, 1987.
- TODD, N. P. M. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music". *Music Perception*, v.3, p.33- 58, 1985.
- TODD, N. P. M. "A Computational Model of Rubato". *Contemporary Music Review - "Music, Mind and Structure"*, v.3, n.1, p.69-88, 1989a.
- TODD, N. P. M. "Towards a Cognitive Theory of Expression: The Performance and Perception of Rubato". *Contemporary Music Review*, v.4, p.405-416, 1989b.
- TODD, N. P. M. "The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.91 n.6, p.3540-3550, 1992.
- TODD, N. P. M. "The Kinematics of Musical Expression". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.91, p.1940-1949, 1995.
- WIDMER, G. "Learning expressive Performance: The Structure-Level Approach". *Journal of New Music Research*, v.25, p.179-205, 1996.
- WIDMER, G. e W. GOEBL. "Computational Models of Expressive Music Performance: The State of the Art". *Journal of New Music Research*, v.33, n.3, p.203-216, 2004.
- WINDSOR, W. L., P. DESAIN, A. PENEL e M. BORKENT. "A Structurally Guided Method for the Decomposition of Expression in Music Performance". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.119, n.2, p.1182-1193, 2006.
-

O CANCIONEIRO DE CASTRO ALVES

*Manuel Veiga*⁵⁵

À guisa de explicação

Músicos tendem a entender cantiga e canção como termos essencialmente musicais. Não o são, tanto assim que uma consulta ao *Moraes* nos dará para “canção”, como primeira acepção: “Composição poética lírica, diversa da ode” e para “cancioneiro”: “Coleção ou livro de canções ou composições líricas. Especialmente, cada uma das grandes coleções de poesias dos trovadores portugueses e espanhóis dos séculos XI a XIII”. Sem dúvida, entretanto, muitas dessas cantigas e canções foram também musicadas, isto é, cantadas.

A ideia de coletar um cancionero de Castro Alves (1847-1871) não cabe a mim, mero estudioso da modinha e do lundu, mas a Claudio Veiga, como incansável estudioso do poeta baiano que foi e que infelizmente já nos deixou. Devo, entretanto, passados vinte anos, levar os interessados a uma das resultantes do projeto de Claudio do qual participei: o CD *Andréa Daltro Interpreta O Cancioneiro de Castro Alves*, gravado em 1997. Está esgotado e nunca teve uma distribuição comercial. Graças a Ricardo Bordini, ao Sonare e a Alda e Jmary Oliveira, a meu pedido, foi digitalizado e está disponível, sem ônus, no seguinte endereço: http://www.sonare.com.br/Veiga/cdca/veiga_cdca.htm.

⁵⁵ **Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior** possui graduação em Engenharia Civil pela Universidade do Brasil (1953). Na Juilliard School of Music cursou o Diploma in Piano (1959), o Bachelor of Science in Piano (1960) e o Master of Science in Piano (1961). Ph.D in Music pela University of California at Los Angeles (1981), com concentração em Etnomusicologia. Em 1966, iniciou carreira de professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde permaneceu até sua aposentadoria. Nesta instituição, desempenhou por diversas vezes atividades de coordenação de curso, chefia de departamento e de direção. Foi um dos fundadores da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, tendo sido membro de sua diretoria em duas ocasiões. É membro fundador da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET. Atualmente é Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia, membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Ciências da Bahia.

O que me parece importante, nesse CD, é a síntese que representa, além de seu aspecto documental: usando apenas poemas de Castro Alves, são modinhas, tiranas, lundus, até mesmo um fado (!) de muitos autores por eles inspirados, que nos chegaram à tradição oral e escrita, alguns anônimos, outros identificáveis. Entre estes, gente de talento, como Xisto Bahia (1841-1894), pioneiro da música popular brasileira, mas analfabeto musical, ao lado de compositores premiados como Ernst Widmer (1927-1990) e Ricardo Bordini. Este último compôs um lundu difícil de tocar e o dedicou a “Manuel Veiga e Andréa Daltro para divertirem-se”. Imagine-se que a indicação de tempo é semínima = 105. Tudo isso está amalgamado em termos de execução. Aqui o etnomusicológico se superpõe ao musicológico histórico; o musical, artístico, ao musicológico e literário; a improvisação à composição; o tradicional ao herético, o regional ao nacional e cosmopolita, tudo isso sem conflito.

Em busca de uma razão para isso, proponho que se esteja lidando com música de raiz. Uma execução, em determinada época, seria fruto de uma teleologia em que, de alguma forma complexa, passado e presente se encontrassem. Poderíamos também pensar em termos de uma episteme à Foucault (1926-1984), em que um paradigma subjacente a uma época e lugar limitados dá formas ou características a modos possíveis de pensar.

É essencial que a leitura deste texto esteja associada à audição do CD. Tudo que se segue são créditos e detalhes apresentados como rascunho, em parte editado e utilizado por Claudio para a apresentação do CD.

Antecedentes a 1997

O disco lançado em 1997, em comemoração ao sesquicentenário de nascimento do poeta, foi patrocinado pela Academia de Letras da Bahia e pela Universidade Católica de Salvador, a cujo Magnífico Reitor, professor José Carlos Almeida da Silva, devemos enfático reconhecimento. Tem uma história longa que, para nós, começa com uma correspondência de Cláudio Veiga, então presidente da Academia, a Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa, também acadêmico e reitor da Universidade Federal da Bahia. Um ofício de 20 de março de 1981, protocolado como de Nº 167, propunha a publicação de um disco de poemas musicados de Castro Alves. Foi encaminhado aos professores Piero Bastianelli e Ernst Widmer, respectivamente diretor da então Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA e seu chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical.

Duas listas acompanhavam a correspondência: uma de 24 textos de Castro Alves, todos de poemas musicados; outra, de 34 partituras. Vinham também os próprios textos, copiados das *Obras Completas*, e as partituras de

diversas procedências. Algumas eram manuscritas, possivelmente reproduzidas de biografias de Castro Alves, outras eram reproduções de impressos que teriam contado talvez com a assistência da Biblioteca Nacional para sua compilação, tal a sua diversidade. Parte desse acervo se reduzia, musicalmente, apenas a um registro da melodia. Várias peças para canto e piano vinham com acompanhamentos de grau variável de competência, advéncios a maioria deles. Explico melhor: no curso da transmissão da melodia, alguém a teria anotado e provido de um acompanhamento para uso doméstico. Havia também partituras para coro, com ou sem acompanhamento, isto é, *a cappella*, inclusive algumas aparentemente endereçadas ao canto orfeônico que, durante algum tempo, passava por educação musical em nosso país. Criação de Villa-Lobos, esse canto orfeônico ligava-se a demonstrações de massa, vinculado que esteve ao regime político da época. Uma partitura, porém, bem anterior, para vozes femininas, sem acompanhamento, era um belo tratamento de *O baile na flor*, por Alberto Nepomuceno (1864-1920), uma das mais representativas figuras da primeira geração de compositores nacionalistas brasileiros e pioneiro do retorno ao canto em português, que buscava alento na poesia alvesiana: mereceria constar do repertório dos melhores conjuntos corais que temos.

Havia até mesmo um “recitativo” de Emiliano Eutiquiano Correia do Lago (1837-1871), professor de piano e canto em São Paulo que, vindo residir na capital em 1860, fizera amizade com estudantes da Faculdade de Direito, participara de serenatas ao lado de Fagundes Varela e musicara poemas de Castro Alves, entre outros. Entenda-se “recitativo” aqui, não no sentido consagrado de trechos de obras vocais com predominância do texto e da ação sobre o interesse musical e da contemplação, submissos às inflexões da fala, mas o de uma prática de nossos salões em que textos poéticos eram simplesmente recitados ao som de um acompanhamento de piano. Melodramáticos, esses “recitativos” prestavam-se ao romantismo exacerbado da fase decadente da modinha, em que esta chegaria a assumir tons mórbidos, verdadeiros dramalhões. Muitas vezes, a música é bonita, mas o texto a compromete – antes fosse em sânscrito ou aramaico, para que não o entendêssemos. Numa fase avançada da modinha, a poesia de Castro Alves impede que isso aconteça.

Muitas dessas partituras são de leitura difícil, como resultado de fotocópias sucessivas. Muitas também não têm o texto ajustado à melodia, necessitando por isso de diagnósticos corretos para ajuste da prosódia musical à do texto.

Habituo-nos de tal modo aos bons trabalhos e serviços de Cláudio Veiga que é preciso enfatizar ser este disco antes de tudo dele. Seis dos quatorze itens que o integram provêm daquele elenco inicial. Dois são composições feitas expressamente para o disco e os seis restantes são de outras fontes, mas sobre melodias já existentes.

Na verdade, não estávamos preparados na Escola de Música para uma justa avaliação do rico material apresentado. O período das vacas magras já começara, mesmo sem ter atingido as proporções de hoje. Necessitávamos ainda, porém, de uma mudança de mentalidade. Uma orientação fincada em música artística centro-europeia, transplantada para o Brasil, ainda que temperada por uma ênfase na contemporaneidade, particularmente expressiva em seus resultados – o Grupo de Compositores da Bahia, então com trinta anos de realizações –, ainda não era suficiente para que olhássemos para os nossos próprios pés. Essa fase era ainda de um processo de transferência de cultura musical europeia, não a de franca pesquisa de nossas raízes. Mesmo que o cruzamento do ecletismo de Widmer com as raízes nativas de membros fundadores do grupo já permitisse o tratamento de textos épicos, com a parafernália de coro e grande orquestra, ou o mais que fosse, de um *Navio Negroiro*, de Milton Gomes, e da *Ode ao Dois de Julho*, de Lindembergue Cardoso, ainda não levava ao grande esforço para a publicação de um disco de canções, como o que ora se propunha que destila a alma brasileira.

É curioso constatar que Widmer, um suíço de nascimento, com sua disposição para assimilar a cultura brasileira, fosse dos primeiros a chegar lá, deixando-se influenciar por múltiplos fatores, inclusive pela modinha e pela canção popular, do que são testemunhos as diversas versões que culminaram no ciclo de canções para voz e piano que intitulou simplesmente de *16 Melodias do Passado com Acompanhamento Novo* (1986-87). Respeitando integralmente as melodias tiradas das publicações de Esther Pedreira, esses “acompanhamentos”, nada inocentes, desnudam, desfolham, canibalizam suas características: um notável trabalho de assimilação. Incluídas no presente disco estão a *Araponga errante* (“Eu sou como a garça triste”) e *A duas flores*, esta atribuída a Xisto Bahia.

Não me recordo bem de como “herdei” esse material. Presumo que não antes de 1983, provavelmente pelas mãos de Widmer, porque já me ocupava então da modinha e do lundu na Bahia, vencendo aos poucos um preconceito da etnomusicologia de então, que não se interessava por um tipo de música que se situasse numa terra de ninguém, nos feudos acadêmicos. Uma distinção artificial, imprecisa e prejudicial para as músicas vernáculas, a dicotomia entre o popular e o erudito, ainda alimentada entre nós, atribuía à etnomusicologia o estudo apenas das músicas de tradição oral, e à musicologia histórica, as documentadas em notação musical, evidentemente as que fossem julgadas importantes o bastante para isso: músicas da tradição artística europeia, provavelmente. Muita música brasileira se situa nessa terra de ninguém que não nos diz respeito, deixando, por isso mesmo, de ser estudada.

Ensinava-se, em profundidade, músicas da valiosa tradição artística dos outros enquanto ignorávamos a que estava em torno de nós. Impaciente de

ensinar música medieval trovadoresca nas minhas classes de História da Música (Ocidental), não a tendo entre os grandes tesouros artísticos, a despeito do interesse histórico, contrastava-a com a riqueza da monodia religiosa – o gregoriano, em particular. Buscava, portanto, uma maneira mais interessante e produtiva de ensiná-la. Uma semelhança de problemas de transmissão, oral e escrita, entre essa monodia secular e a canção brasileira, modinhas e lundus, levou-me à rebelião: orientar uma das minhas classes para pequenos projetos de pesquisa, em que se faria uma aplicação da metodologia do estudo daquelas canções ao estudo das nossas. Não creio que meus alunos tenham se beneficiado muito dos meus bons intuitos, ainda que em um caso, o de Oscar Mauchle, tenha havido resultado tão significativo que ainda hoje me obriga a citá-lo sempre que me refira aos “volkslieder” coletados por Spix e Martius na *Viagem ao Brasil*. Eu próprio, entretanto, fui fisgado pela minha isca.

Um curso sobre cultura baiana, coordenado por João Carlos Teixeira Gomes, promovido pelo Centro de Estudos Baianos, então dirigido por Consuelo Pondé de Sena, levou a um bom número de apresentações do Conjunto Anticália, eventualmente a um disco com material que levantara sobre a modinha e o lundu dos séculos XVIII e XIX, na Bahia. Esse disco contém uma gravação da tirana de Castro Alves, “Minha Maria é bonita”, que já constava em duas versões distintas da compilação em apreço. Naquele caso, usei a coletada por Olga Práguer Coelho, da qual existe versão folclorizada, colhida em 1937, por Camargo Guarnieri, na Bahia. Não é a que consta no presente disco, mas, para todos os efeitos, já era uma projeção do trabalho de Cláudio Veiga. Uma das duas versões, não posso dizer qual, é de Xisto Bahia, mas creio que não seja a do presente disco, ao contrário de “A duas flores”, já mencionada.

Evidentemente, o legado de Cláudio Veiga, no que me diz respeito, chegava em boa hora, pois começava penosamente a levantar o que teria sido a produção baiana, passando a partir daí a me concentrar também nos poetas. Estando estes melhor documentados, eventualmente pude até desenvolver uma metodologia para datar modinhas de rua cujos compositores carecem normalmente de registros. No caso de Castro Alves, por exemplo, podemos ter pelo menos as datas mínimas de composição das modinhas, ficando a datação mais precisa a depender de considerações complementares, dificilmente suficientes, no caso dos compositores anônimos. Hoje, as antigas listas já estão bastante ampliadas em função de esforços e compilações de outros pesquisadores, deste e de outros estados, entre os quais Júlia de Brito Mendes (1911), Esther Pedreira, José Baptista Siqueira, Alayde Miranda Fortes, Maria Augusta Calado, entre outros, e a desprendida ajuda de pessoas como Hildegardes Vianna e Mercedes Reis Pequeno, outras duas saudosas memórias, sempre disponíveis para informações as mais diversas.

Antecedentes remotos: a modinha brasileira

O principal gênero de música que serviria aos poemas de Castro Alves desenvolvia-se desde o último quarto do século XVIII, quando, aos impulsos iniciais de Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800), o Lerenio Selinuntino, a modinha brasileira escandalizava os lisboetas da época. “Trovador de Vênus e Cupido”, o Lerenio foi julgado prejudicial à educação das jovens, encantadas com os venenosos filtros da sensualidade, da meiguice do Brasil e da suposta moleza americana. Um dos seus críticos, o erudito doutor em leis de Coimbra, Antônio Ribeiro Santos, que estivera no Brasil, queixava-se (1763):

Só se ouvem cantigas amorosas de suspiros e requebros, de namoros refinados, de garridice. Isto é com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; e o que cantam os moços e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia e temperança, e de virtude aprendem nestas canções. Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances e de versejar para as mulheres.

Mas a modinha brasileira prosperou e teve várias fases. Sem pretender abordar a questão das origens, a presença da Bahia já é atestada por uma alusão num importante manuscrito de modinhas brasileiras da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, de c. 1790, em que se diz: “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”. As síncopes internas que nele surgem, além de deslocamentos sistemáticos no fraseado, afastando-o dos acentos, em outros exemplos, parecem já indicar uma influência africana, numa música basicamente de concepção europeia. O problema é saber onde essa influência se processou.

Quanto aos poetas, o primeiro baiano firmemente identificado – certamente não o primeiro modinheiro baiano – é Domingos Borges de Barros (1780-1855), Visconde de Pedra Branca, precursor do Romantismo entre nós, com algumas de suas modinhas anteriores a 1821. Borges de Barros tem outro ponto de contato com Castro Alves: foi também um defensor dos escravos e admirador das mulheres, para as quais versejava.

Já próxima ao final de sua grande voga, o vagalhão de que fala Mário de Andrade, essa modinha ainda seria o gênero mais apropriado para servir de veículo à poesia de amor de Castro Alves: pequenas joias de nossa música, com certeza. De morte decretada e temida, pela chegada da iluminação a gás, já Antônio Augusto Mendonça Júnior (1830-1879) lamentava, em 1862:

E agora triste do povo
Outrora amante e feliz

Modinha de amor às claras
Decerto ninguém mais diz.

Não foi verdade: luar e mocidade, idosos recordando o passado, a modinha alcançou os fonógrafos da Casa Edison, municiou a postura de reformador de Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) e não desapareceu com os sambas e marchinhas como ele previra no início dos anos 1940. Ainda reaparece neste nosso disco, graças ao talento de Luciano Bahia e ao espírito mordaz de Ricardo Bordini, neste caso com um lundu, versão maliciosa do poema de amor. Na verdade, a modinha foi assimilada pela psique dos brasileiros. Por isso, relembra-la também, associando-a ao nosso poeta, é um mergulho duplo em nossas raízes, uma ação vital para a resistência da música, da cultura e da identidade brasileira.

O poeta e os músicos

Antônio de Castro Alves, cujo sesquicentenário lembramos agora, viveu menos que 25 anos, todos sabemos. Também não ignoramos que, ao tempo de sua morte, sua poesia romântica já acrescentara ao modelo de Byron os ideais sociais de Victor Hugo. Que a literatura brasileira e o próprio Império precisassem de alguém como ele, tampouco parece questionável. A escravatura, contra a qual levantara sua voz, teria ainda de esperar até 1888 para a abolição e, ainda assim, mesmo que isso tivesse ocorrido pacificamente, o foi sem reparações, um débito que a nação ainda mantém. Se se tornara “O poeta dos escravos”, uma capacidade de refletir a maneira de sentir e pensar dos brasileiros fez de Castro Alves o mais popular dos seus poetas, “O bardo nacional”. Nenhum outro terá tido, talvez, tantas edições e tantos leitores.

E isso tudo, o que tem a ver com a música?

Parece que a poesia mais densa, particularmente a poesia épica de Castro Alves, não tem sido a de maior procura pelos compositores acadêmicos, com as exceções citadas. Não é o que ocorre com a poesia lírica. Esta, pelo contrário, é de franca preferência dos compositores anônimos, conhecedores ou amadores, populares ou não, mesmo quando os textos exigiriam certa erudição para seu pleno entendimento, como veremos num exemplo. Poucos poetas brasileiros lhe poderiam fazer concorrência no favor dos músicos: entre os românticos, apenas Gonçalves Dias e, à distância, Álvares de Azevedo e Casemiro de Abreu.

Viril, de bela aparência, sem dúvida um *lady's man*, os poemas de amor de Castro Alves não são a respeito do amor tímido, mesclado de medo, mas,

ao contrário, sensual e real, fruto de experiência. Esses versos, sim, são os que vêm gerando um cancionário rico e encantador, canções que são predominantemente anônimas, já dissemos. Mesmo quando conhecemos os seus compositores, ainda temos de lidar com variantes que vêm dos quatro cantos do Brasil, tal a parte que cabe à transmissão oral no processo de transmissão dessas canções, ou seja, tal o apreço das gerações de seus fiéis apreciadores.

Preparemo-nos, portanto, para reencontrar aqui Eugênia Câmara, a Dama Negra dos tórridos amores, ora fugindo com o amante em “Sonhos da Boêmia” ou aos embalos de “O gondoleiro do amor”, ao qual o poeta deu um subtítulo de “barcarola” mais tranquilos. Mais adiante, inatingível, mero “Pensamento de amor”, é Ester Amzalack que entrevemos da janela, “Bela filha dos cerros de Engadi” transmutada em pálida Madona. Quem musicou esse poema? Que músico foi esse? Teria necessitado localizar a fonte de Ein Gedi, às margens do Mar Morto, num mapa de Israel ou da Palestina, para entender melhor seu texto e compor a sua canção? Ou o conteúdo expressivo dispensava o significado preciso de vocábulos? Quantos poetas buscariam uma moldura para aquela “Rosa branca da lira de Davi”, inspiradora dos cantos, no Cântico dos Cânticos, de Salomão? Aonde mais se poderia sacralizar essa mistura de calor e sensualidade que dispensa erudição, que se transmite ainda hoje, confundindo os tempos, tão forte agora quanto em 1865, ou há mais de 2.500 anos, o mesmo Engadi, oásis de fertilidade num agreste que ainda é hoje?

E como nos irrita aquela lamurieta Agnese Trinci Murri, com suas árias de ópera italiana, seu puritanismo, sua frustração e, tarde demais, sua dor de cotovelo. Para ela, bons demais “O Sonho” de José de Souza Aragão e desse medíocre Tito Lívio, seu parceiro, ou a “Ária à laranjeira”, de Bruno Seabra e Henrique Eulálio Gurjão, que Agnese cantou vestida de preto nas homenagens de 18 de agosto de 1871, no Teatro São João. Bem feito, não cantou modinhas! Mas não a julgemos, foi punida demais.

Da musicologia e da composição à execução

Quanto à execução propriamente dita, caímos (no caso da musicologia histórica) no capítulo das práticas interpretativas. Apurada a versão autêntica, pelo confronto de manuscritos e de edições, chegaríamos a uma versão crítica, base para as execuções a serem reconstituídas também pela pesquisa histórica. Tratando-se aqui, na maioria dos casos, de músicas de tradição oral, existentes em múltiplas versões, cada uma das quais tão autêntica quanto qualquer outra, se sancionadas pelo grupo social em que existem, quando muito poderíamos buscar definir a sintaxe musical que as engloba e daí partir até mesmo para uma hipótese do processo de sua criação, o que nos permitiria

a todos recriá-las. Uma teoria musical, mesmo não explícita, dita o que pode ou não mudar no processo de transmissão. Se não existisse, as melodias se esvairiam nesse processo de transmissão.

Preferimos considerar as modinhas e canções de Castro Alves como parte de uma tradição viva, não interrompida, da qual somos vetores. Improvisamos a maioria dos acompanhamentos e confiamos na intuição da cantora de vivência popular e de seus músicos para essa realização. Talvez tenhamos sido até heréticos, como já disse, isso de preferência a engessarmos organismos vivos em reconstruções históricas pedantes e pouco confiáveis.

Exceções, evidentemente, são aqueles casos em que contamos com tratamentos interessantes e competentes das melodias, ou em que a autenticidade da partitura esteja devidamente abonada. Improvisações só as inevitáveis, nesses casos, na peça de Bordini e nos acompanhamentos de Widmer, mas interpretações ainda assim, como deve ocorrer em qualquer caso. A musicologia tem limites, além dos quais cabe ao músico especialista a tarefa final de projetar coerentemente o sentido musical.

Andréa Daltro é, assim, a responsável final por este disco. Como uma das melhores cantoras de música vernácula brasileira, com sua preocupação em “dizer” e interpretar o texto, com os valores fonéticos de nossa língua (versão brasileira) respeitados, acaba por nos presentear com um disco único no seu gênero.

Enfim, esperemos que este disco não seja de Cláudio, nem do reitor de visão, nem da Andréa que o en-cantou, nem do Manuel que lhes fala e que também tocou, nem dos Lucianos executantes e o Bahia compositor, nem de Ricardo e de Widmer e dos demais compositores anônimos ou conhecidos representados, nem do Conselho de Cultura que tentou ajudar, nem da Fundação Cultural e do Teatro Castro Alves, que nos cederam o local de gravação e o piano, nem de Sônia Virgínia, que o produziu, nem dos técnicos que o gravaram, mas de todos nós.

Resta apenas uma observação: a tarefa não está terminada. Falta pelo menos um disco com as obras épicas e, quem sabe, mais alguns outros com canções bonitas que não estão aqui incluídas e que precisam ser colhidas. Sugiro que não se esqueça “Minha Maria”, de Osvaldo Lacerda, composta em 1949, para um tratamento parcialmente estrófico da música (mesma música para estrofes distintas, em oposição a um tratamento em contínuo), com exceção de duas quadras que reserva para clímax e final comoventes com música diferente das demais. Neste caso, tudo é criado, exceto o texto, que é observado, mas adaptado. Há inflexões melódicas que sugerem modalismo, ao tempo em que o tratamento harmônico é moderno.

É preciso também que se localize o processo que gerou tudo isso, o que tampouco consegui fazer, mas continuarei tentando. Nenhuma adicional bibliografia é necessária, já que os textos, retirados de *Castro Alves: Obra Completa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986), constam do próprio CD. (Revisão do texto de 14 de maio de 1997)

SALVADOR DE MESQUITA E ANTÔNIO NASCENTES PINTO: PERCURSOS DRAMÁTICO-MUSICAIS DE DOIS CARIOCAS NA ITÁLIA (1650-1760)

Rogério Budasz⁵⁶

Contratador real dos dízimos, proprietário de navios, traficante de escravos e capitão da frota do Rio de Janeiro da Companhia Geral do Comércio do Brasil, Gaspar Dias de Mesquita é visto por historiadores como um exemplo notável do empreendedorismo dos cristãos-novos no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XVII.⁵⁷ Porém, sua ascendência judaica ainda aguarda ser confirmada. A comprovação poderia explicar alguns dos problemas que o mercador enfrentou em meados do século, mas a honra de ter recebido o hábito de Cristo em 1661⁵⁸ e o fato de dois de seus filhos terem recebido

⁵⁶ Rogério Budasz foi editor da revista OPUS de 2007 a 2010. Tem publicado artigos e livros sobre música no Brasil colonial e monárquico, concentrando-se na música dramática luso-brasileira e nas práticas musicais de escravos e negros livres. Em trabalhos recentes, tem investigado os processos de reconfiguração cultural resultantes da circulação atlântica de músicos e repertórios. Possui Bacharelado em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, desde 1995, dedica-se intermitentemente à performance do alaúde, guitarra barroca e instrumentos afins, tendo gravado um CD lançado em 2006 pelo selo Naxos. Possui MA em Musicologia pela USP e PhD em Musicologia pela Universidade do Sul da Califórnia. É professor do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, Riverside.

⁵⁷ FRAGOSO, João. Fidalgos e parentes de pretos: notas sobre a nobreza principal da terra do Rio de Janeiro (1600-1750). In: ALMEIDA, Carla M. C.; SAMPAIO, Antônio C. J. (Eds.). *Conquistadores e negociantes: Histórias de elites no Antigo Regime nos trópicos*. América lusa, Séculos XVI a XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 95-6. FRAGOSO, João. A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial (séculos XVI e XVII). In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima (Eds.). *O antigo regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 65.

⁵⁸ Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU, Reino, Cx. 12, pasta 2, 27 de janeiro de 1661. Lembrete dos despachos relativos à concessão do hábito de Cristo a Gaspar Dias de Mesquita.

ordens menores complicam um pouco a teoria de que ele era marrano. Acrescente-se a isso o detalhe de que dois de seus irmãos exerceram cargos importantes durante a restauração portuguesa.⁵⁹ Embora os registros biográficos sejam imprecisos, parece certo que Gaspar transferiu-se para o Rio de Janeiro antes de 1633, onde se casou. Pelo menos três de seus filhos nasceram na cidade: Martinho (1633-1700), Salvador (1646-depois de 1716) e João. Por razões ainda desconhecidas, Gaspar transferiu-se para Roma com sua família pouco antes de 1656.⁶⁰ Seu envolvimento com cristãos novos é documentado pela sua participação na criação da Companhia Geral do Comércio do Brasil e pelo fato de transportar famílias judaicas perseguidas pela inquisição para o refúgio na Holanda.⁶¹ O envolvimento de seu filho Salvador com judeus convertidos na Itália também é documentado em registros da Casa dei Catecumeni, atuando como padrinho no batismo de cristãos novos.⁶²

Salvador de Mesquita estudou no Seminário Romano, então administrado pelos jesuítas, enquanto Martinho doutorou-se em La Sapienza.⁶³ Após receberem ordens menores, os dois ficaram conhecidos como Abade Mesquita e publicaram obras poéticas e religiosas. Salvador parece ter se dedicado mais consistentemente à vida religiosa do que Martinho, atuando como deputado da Congregazione della Divina Pietà em 1681 e clérigo assistente na igreja de Sant'Antonio dei Portoghesi em 1685,⁶⁴ ambas em Roma. O terceiro irmão, João Mesquita Arroio, também cultivava interesses literários. Ele traduziu e imprimiu em Lisboa, em 1673, o Sermão das Chagas de São Francisco, do Padre

⁵⁹ Um deles foi o médico da relação do Porto, Antonio Lopes Arroio, que atuou depois de 1650 como provedor do Hospital de Santo Antonio dos Portugueses em Roma e clérigo na Cúria Romana. Outro irmão, Tomás Fernandes de Mesquita, foi capitão de nau e figura fundamental na restauração de Angola (SERAFIM, João Carlos Gonçalves (Ed.). *Diálogo epistolar*: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654). Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*: a formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 369).

⁶⁰ Francisco Sousa Coutinho, embaixador em Roma, em carta de 28 de janeiro de 1656, revela que a família já se encontrava na cidade, tendo antes passado por Paris (MONIZ, Jaime Constantino de Freitas (Ed.). *Corpo Diplomático Portuguez contendo os actos e relações politicas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo*: desde o seculo XVI até os nossos dias. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1907, tomo 13, p. 234-5).

⁶¹ BAIÃO, António. *Episódios dramáticos da inquisição portuguesa*, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924, v. 2, p. 299-300. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Inquisição de Lisboa, processo no. 7938 contra João de Águila, fl. 24, 21 de janeiro de 1650, excerto transcrito por Arlindo Correia em "João de Águila na Inquisição Portuguesa" <http://arlindo-correia.com/101013.html>

⁶² COLLEMBERG, Wipertus H. Rudt de. "Le baptême des juifs à Rome de 1614 à 1798 selon les registres de la 'Casa dei Catecumeni'." *Archivum Historiae Pontificiae*, no. 25 (1987), p. 105-131, 133-161. Um homônimo de Gaspar Dias de Mesquita, talvez o filho de João de Mesquita Arroio (ver nota 11), casou-se com uma cristã-nova, Branca de Leão, também conhecida como Branca Henriques. SILVA, Lina Gorenstein Ferreira da. *A Inquisição contra as mulheres: Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 76. NOVINSKY, Anita Waingort. Gabinete de investigação: Uma "caça aos judeus" sem precedentes. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 161.

⁶³ *Centumvirale propugnaculum conclusionum canonico-civilium sub auspiciis eminentissimi ... principis Antonii Barberini [. . .] carminibus erectum a Martino Mesquita Lusitano. Dum vtriusque iuris laurea in Romana Sapiencia insigniretur [. . .]* Roma: Francisci Corbelletti, 1662.

⁶⁴ *Mercurie Galant*, março de 1685, p. 51.

Antônio Vieira, originalmente proferido em Roma, em 1672.⁶⁵ Esta edição abre com um panegírico em latim escrito por Martinho, então secretário do Cardeal Antonio Barberini. Anos mais tarde, Martinho tornou-se professor de filosofia moral na Universidade de Pisa⁶⁶ e João foi ser juiz em Angola.⁶⁷

Martinho e João escreveram epigramas em homenagem ao irmão Salvador na primeira obra que ele publicou, *Labores Qvinqvagina Christi Servatoris*, impressa em 1665, e que consistia em um extrato poético em latim dos *Trabalhos de Jesus*, de Frei Tomé de Jesus.⁶⁸ Tanto a escolha da obra quanto os epigramas adicionais escritos por ex-professores e amigos dão indícios da orientação filosófica do carioca.⁶⁹ Barbosa Machado lista *Labores Qvinqvagina* e *Sacrificium Jephthe* como as únicas obras impressas de Salvador de Mesquita, mas também lista quatro tragédias neolatinas não publicadas: *Egistus & Clytemnestra, sive scelerum sepulchrum; Demetrius, sive perfidia triumphans; Perseus, sive innocentia vindicata; e Prussia Bethyniae*. O contato de Salvador com músicos e instituições musicais romanas leva a crer que estas tragédias teriam sido libretos de óperas neolatinas, ou, pelo menos, tragicomédias musicais no estilo do teatro jesuítico romano do período. Muito mais clara é a conexão de *Sacrificium Jephthe* com o oratório neolatino, como veremos.

O compositor florentino Antonio Maria Grazzini (1632-1689) musicou alguns dos poemas de Salvador Mesquita, como os motetes “Cur dies serenous”, “Venite fruamur” a duas vozes e o motete a quatro vozes “Dum medium silentium”, sobre a visão de natal de São Felipe Néri.⁷⁰ Em Roma, Grazzini atuou

⁶⁵ VIEIRA, Antônio, *Sermam das Chagas de S. Francisco*. Lisboa: Miguel Manescal, 1663 [i.e. 1673].

⁶⁶ Commissione rettorale per la storia dell'Università di Pisa, *Storia dell'Università di Pisa pt. 1-2. 1343-1737*. Pisa: Pacini, 2000, p. 562. Estêvão Rodrigues de Castro, *Giacinto Manuppella, Obras Poéticas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1967, p. 29-31.

⁶⁷ Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU-Angola, cx. 11, doc. 41. AHU_CU_001, Cx. 12, D. 1372, 28 de Maio de 1675. Consulta do Conselho Ultramarino ao príncipe regente D. Pedro sobre a réplica de João de Mesquita Arroio, solicitando a propriedade do ofício de juiz dos órfãos e causas do mar de Angola, que havia sido de seu tio [Tomás Fernandes de Mesquita], mais o hábito de Cristo e tença, em satisfação dos serviços de seu pai [Gaspar Dias de Mesquita] e do seu tio, aos quais tinha direito por sentença de justificação.

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU-Angola, cx. 15, doc. 40. AHU_CU_001, Cx. 16, D. 1809, 9 Novembro 1695. Consulta do Conselho Ultramarino ao rei D. Pedro II sobre o requerimento de Gaspar Dias de Mesquita [neto] a quem constava pertencer por sentença de justificação a ação para requerer a propriedade do ofício de juiz dos órfãos e causas do mar de Angola de que seu falecido pai, João de Mesquita Arroio, fora proprietário.

⁶⁸ O que concorda com a afirmação de Barbosa Machado, de que “vertia extemporaneamente em Versos heroicos as liçoens de Filosofia que ouvia dictar nas Aulas”. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752, v. 3, p. 669.

⁶⁹ MESQUITA, Salvador de. *Labores Qvinqvagina Christi Servatoris Excerpti è Libro R. P. Fr. Thomae A Iesv Eremitae Augustiniani Et ad Iyram traducti A Salvatore Mesqita Lvsitano*. Roma: Mancini, 1665. Além de João e Martinho de Mesquita, a obra conta com elogios a Salvador escritos pelos jesuítas Francisco de Santo Agostinho de Macedo (depois franciscano), Ignazio Bompiani, Girolamo Petrucci e James Alban Gibbs.

⁷⁰ MORELLI, Arnaldo. “Il ‘Theatro Spirituale’ ed altre raccolte di testi per oratorio romani del seicento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, v. 21, no. 1, janeiro-junho 1986, p. 61-143.

como mestre de capela e organista em San Girolamo dei Croati (1672-1678) e organista em Santa Maria in Vallicella (1678-1689), também conhecida como Chiesa Nuova, sede da Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri e importante centro no surgimento do oratório como gênero musical. Salvador de Mesquita escreveu pelo menos cinco libretos de oratórios para outra importante instituição romana, a Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello, também conhecida como Oratorio San Marcello.⁷¹ Esses libretos existem em múltiplas cópias em bibliotecas italianas (Ver Tabela 1).

TÍTULO, IMPRESSOR	COMPOSITOR	LOCALIZAÇÃO
<i>Sacrificium Jephthe.</i> <i>Sacrum Drama.</i> Roma: Iacobi Fei, 1682. Performance: 20 Feb. 1682 (Fri.)	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Casanatense Perugia, Bibl. Comunale Augusta Londres, British Library
<i>Ismael. Sacrum Drama.</i> Roma: Franciscum Tizzonium, 1683.	Giacomo Frittelli	Roma, Bibl. Vaticana; Roma, Bibl. Nazionale Centrale; Roma, Bibl. Casanatense Veneza, Bibl. Fondazione Giorgio Cini (fundo Rolandi Fri-Fux)
<i>Excidium Abimelech.</i> Roma: Marci Antonij & Horatij Campanae, 1683.	Flavio Carlo Lanciani	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Nazionale Centrale
<i>Iezabel. Oratorium.</i> Roma: Reverendae Camerae Apostolicae, 1688.	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Nazionale Centrale Roma, Bibl. Casanatense Florença, Bibl. Nazionale Centrale
<i>Mauritius. Melodrama.</i> Roma: Io. Francisci de Buagnis, 1692. 7 Mar. 1692 (Fri.)	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana (3 cópias) Roma, Bibl. Nazionale Centrale Roma, Bibl. Casanatense

Tabela 1 – Libretos de oratórios latinos de Salvador de Mesquita para o Oratorio San Marcello.

Enquanto no Oratorio San Filippo Neri poetas e compositores cultivavam o oratório em vernáculo, ou *oratorio volgare*, no Oratorio San Marcello foi o *oratorio latino* que se desenvolveu com maior intensidade durante a segunda metade do século XVII. Oratórios latinos eram normalmente representados em San Marcello durante cinco sextas-feiras da quaresma, começando na se-

⁷¹ Esta não é a igreja de San Marcello al Corso, situada a uma quadra de distância.

gunda sexta-feira e culminando na sexta-feira santa. As duas principais festas da confraria, em maio e em setembro, também valiam-se de música proeminente. O primeiro libreto de Mesquita, *Sacrificium Iephte*, o único que figura na *Bibliotheca Lusitana*, foi encenado em 1682, seguido por *Ismael* e *Excidium Abimelech*, ambos em 1683, *Iezabel* em 1689, e *Mauritius*, subtítulo “melodrama”, em 1692 (ver Figs. 2 e 3).

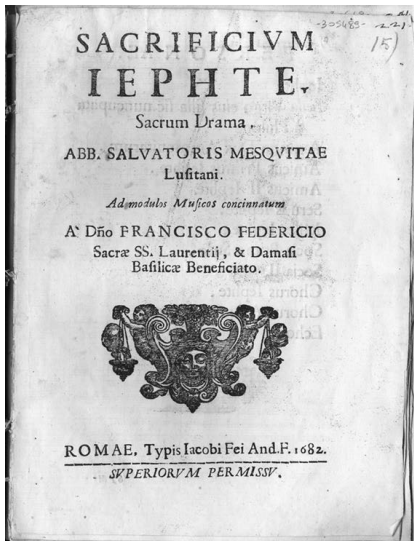


Fig. 2 – Libreto de *Sacrificium Iephte*, Salvador de Mesquita.



Fig. 3 – Librettos de Salvador de Mesquita para o Oratório San Marcello.

Howard E. Smither inferiu que, durante a primeira metade do século XVII, uma performance musical em San Marcello incluiria um moteto, um número instrumental, uma história ou oratório do Velho Testamento, um sermão, e um segundo oratório, do Novo Testamento.⁷² Smither também notou que num período de poucas décadas, à medida em que os textos foram gradualmente expandindo, os recursos musicais foram diminuindo, a ponto de um único oratório em duas partes tornar-se a principal atração de uma performance em San Marcello por volta do final do século. Os três coros, três órgãos e mais de dez instrumentistas, que eram comuns por volta de 1750, viram-se reduzidos a um grupo de seis vozes e de quatro a sete instrumentos (incluindo um órgão) no início do século XVIII. Os oratórios de Mesquita, todos em duas

⁷² SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977, v. 1, p. 211-14.

partes, correspondem à fase intermediária, quando o drama havia expandido em várias dimensões – de recursos retóricos e formas poéticas ao número de personagens e duração total. A julgar pelos registros de performances em San Marcello, o primeiro oratório de Mesquita ainda não havia sido comprometido pela diminuição dos recursos.

Mesquita trabalhou com o compositor Giacomo Frittelli, de Siena, e com dois compositores romanos, Francesco Federici e Flavio Carlo Lanciani (1661-1706). Além de oratórios latinos em San Marcello, Federici também compôs oratórios vulgares, cantatas e madrigais.⁷³ Lanciani era um dos mais prolíficos compositores de oratórios latinos, tornando-se mais tarde conhecido por suas óperas, cantatas e música de câmara para outras instituições romanas, algumas relacionadas ao círculo do Cardeal Ottoboni. Lanciani era violoncelista virtuoso e também copista.⁷⁴

Na ausência de partituras musicais, informações fornecidas por libretos e registros de pagamento do Oratorio San Marcello nos dão alguma ideia das forças musicais envolvidas nos primeiros oratórios de Mesquita. Coincidentemente, há um registro de pagamento de músicos para o primeiro oratório da quaresma de 1682,⁷⁵ executado em 20 de fevereiro, o qual, como sugeriu Alaleona, deve ter sido justamente *Sacrificium Jephthe*.⁷⁶ O concerto mobilizou 47 músicos, divididos em dois coros de instrumentistas e dois coros de vozes. A *cappella* foi dirigida por Alessandro Scarlatti e contava com dois conhecidos cantores, Francesco Maria Fede e Peppino d'Orsini, além dos notáveis organistas Bernardo Pasquini e Francesco Gasparini, os quais, assim como Scarlatti, eram compositores ativos em San Marcello. Entre os instrumentos, o documento lista *arcileuti, organi, cembali, contrabassi, violoni* e *violini*. Embora sopros não sejam especificados, vários músicos são listados sem a indicação de instrumento. Pasquini e d'Orsini ainda estavam ativos em San Marcello durante a quaresma de 1692. *Mauritius* foi o segundo oratório representado naquele ano, em 7 de março. É provável que tenha sido dirigido por Arcangelo

⁷³ Burney mencionou Federici em sua *General History of Music* e transcreveu duas árias de seu oratório de *Santa Caterina da Sienna*, de 1676: "Alla morte ti destina" e "Che risolti o mio pensiero". Charles Burney, *A General History of Music*. Londres: o autor, 1789, p. 99-100, 117.

⁷⁴ Sobre a biografia e obras de Lanciani, ver TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando. *Lanciani, Flavio Carlo*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter 1994-2007, v. 10, Personenteil Kem-Ler, colunas 1121-23; e a introdução de Howard E. Smither's para *Santa Dimna, Figlia del Re d'Irlanda by Flavio Carlo Lanciani and Santa Maria Maddalena dei Pazzi, by Giovanni Lorenzo Lullier*. Nova York: Garland, 1986.

⁷⁵ LIESS, Andreas. "Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725," *Acta Musicologica*, v. 29, no. 4, 1957, p. 137-171, à p. 160-1. O documento intitula-se "Lista delli Sigrì Musici invitati per il Primo Oratorio Del Santissimo Crocefisso di S. Marcello il di 20 febraio 1682".

⁷⁶ ALALEONA, Domenico. *Studi su la Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. Turim: Fratelli Bocca, 1908, p. 421. Em sua cronologia, Alaleona listou *Sacrificium Jephthe* como o primeiro oratório de 1682. O texto completo do oratório é transcrito às páginas 435-445.

Corelli, que regeu o quarto e o quinto oratórios, os únicos com informações sobre os intérpretes.⁷⁷ Ao contrário dos três oratórios anteriores de Mesquita e dos outros apresentados durante a quaresma de 1692, *Mauritius* não versa sobre uma passagem bíblica. Trata-se, antes, de uma dramatização da vida de Maurício I, imperador romano do Oriente durante o final do século VI. Talvez tenha sido por essa razão que foi subtítulo melodrama no frontispício da edição impressa.

O libreto de *Sacrificium Iephte* contém textos separados para dois coros – *Chorus Iephte* e *Chorus Ammonitarum* – e indicações para uma *symphonia* de abertura, uma *symphonia bellica* e uma *symphonia laeta*. Como evidência do sucesso de *Sacrificium Iephte* (ou do mecenato de sua família), dois libretos adicionais de Mesquita foram musicados e representados no ano seguinte, com música de Flavio Lanciani e Giacomo Frittelli. O uso extensivo e variado da música nos oratórios desse período não era exclusividade de *Sacrificium Iephte*. Uma *symphonia* de abertura (que Burney disse não existir em oratórios musicados por Federici em 1676), seguida de uma ária guerreira com coros também estão presentes nos oratórios de 1679, *Beth-sabeae* e *S. Michaelis Archangeli*, ambos com texto de Antonio Foggia. O texto de Mesquita utiliza recursos poéticos associados com oratórios mais antigos, reconhecendo a rica tradição de San Marcello. Por exemplo, em *Sacrificium Iephte* há uma única intervenção da personagem Eco, exatamente no lamento da filha de Jefté, Seila. Mesquita estabelece aqui um paralelo com o oratório musicado por Carissimi, cujo texto alterna passagens do livro de Juízes com trechos de autor desconhecido.⁷⁸

⁷⁷ De acordo com o Diário Bolognetti, Vaticano, Archivio Segreto, FB 77, f. 134v. Os oratórios representados durante a quaresma de 1692 foram: 1) 29 de fevereiro: *Iosepho vendito a fratribus*, texto de autor desconhecido, música de G. B. Bianchini; 2) 7 de março: *Mauritius*, texto de S. Mesquita, música de F. Federici; 3) 14 de março: *Adam*, texto de F. Ciampelletti, música de B. Gaffi; 4) 21 de março: *Bethsabeae*, texto de G. F. Rubini, G. L. Lulier, interpretado por Bolsena, Montalcino, Pasqualini, Silvio, Torinese, Corelli, e Pasquini; 5) 28 de março: *Abram in Aegypto*, texto de P. Figari, música de D. Zazzerà, interpretado por Cintio, Gratianino, Silvio Lucchese, Savoiaro, dirigido por Corelli. LIBERA, Luca della, DOMINGUÉS, José María. “Nuove Fonte per la Vita Musicale Romana di fine Seicento: Il Giornale e il Diario di Roma del Fondo Bolognetti all’Archivio Segreto Vaticano”, in GIRON-PANEL, Caroline, GOULLET, Anne-Madeleine (eds.). *La Musique à Rome au XVIIe Siècle*. Roma: École Française de Rome, 2012, p. 121-185, à p. 174.

⁷⁸ As traduções são de Rodolfo Ilari.

[Carissimi]: *Jephte*

<p><i>Filia.</i> Plorate colles, dolete montes, et in afflictione cordis mei ululate! <i>Echo.</i> Ululate.</p> <p><i>Fil.</i> Ecce moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari, ingemiscite silvae, fontes et flumina, in interitu virginis lachrimate! <i>Echo.</i> Lachrimate!</p> <p><i>Fil.</i> Heu me dolentem in laetitia populi, in victoria Israel et gloria patris mei, ego, sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam. Exhorrescite rupes, obstupescite colles, valles et cavernae in sonitu horribili resonate! <i>Echo.</i> Resonate!</p>	<p><i>Filha.</i> Chorem colinas, lamentem montes, e pela aflição de meu coração ululem! <i>Eco.</i> Ululem!</p> <p><i>Fil.</i> Vejam! Morrerei virgem e em minha morte não encontrarei consolo em meus filhos. gemei, arbustos, fontes e rios, pela destruição de uma virgem chorem! <i>Eco.</i> <i>Chorem!</i></p> <p><i>Fil.</i> Ai de mim, que choro enquanto o povo se alegra na vitória de Israel e na glória de meu pai, eu, uma virgem sem filhos, eu, filha única devo morrer e não viver. Então estremeçam rochas, fiquem atônitas colinas, e com espantoso som, vales e cavernas, ressoem! <i>Eco.</i> <i>Ressoem!</i></p>
--	--

Mesquita: *Sacrificium Iephte.*

<p><i>Seila.</i> Eamus; vallete Umbriseræ valles. Quis finem imponet? Aerumnis immensis? <i>Seil.</i> Quis facti feruabit Memoriam insignis? <i>Seil.</i> Quid restat, ut Patris Litemus amoris? <i>Seil.</i> lucunda moriar, si mori Coelum iubet <i>Soc. II.</i> lucunda morere, si mori Coelum iubet</p>	<p><i>Seila.</i> Vamos, adeus ó Vales que dão sombra. Quem põe fim A sofrimentos imensos? <i>Seil.</i> Quem guardará a memória de um feito insigne? O que resta para que nos sacrifiquemos por amor ao Pai? <i>Eco.</i> Morrer. <i>Seil.</i> Morrerei feliz, se o Céu manda morrer <i>Soc. II.</i> Morrerás feliz, se o Céu manda morrer.</p>
---	---

Por outro lado, enquanto o oratório de Carissimi conclui com o lamento de Seila prestes a ser sacrificada, *Plorate filii Israel*,⁷⁹ Mesquita acrescenta um último número, deslocando o ponto de vista para o próprio Jefté, que conclui o oratório num lamentoso solilóquio sobre autocontrole. Trinta anos depois de Carissimi, Mesquita sentia a necessidade de encerrar o oratório com uma clara e positiva lição de moral. Outra característica do texto de Mesquita é a diversidade de formas poéticas, indicações para se cantar a dois e a três, vários coros e o uso da prosa nas citações do livro de Juízes, em vez de serem recitadas pelo *historicus*, são parafraseadas pelos próprios personagens.

⁷⁹ Se o sacrifício teria sido literal ou figurativo ainda é assunto controverso. Para algumas hipóteses sobre a origem do texto de Mesquita, ver STAFFIERI, Gloria. Il libretto di 'Jephte': Sulle tracce di un 'incerto' autore", in SALA, Emilio, DAOLMI, Davide. "Quel novo Cario, quel divin Orfeo": Antonio Draghi da Rimini a Viena. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2000, p. 341-348.

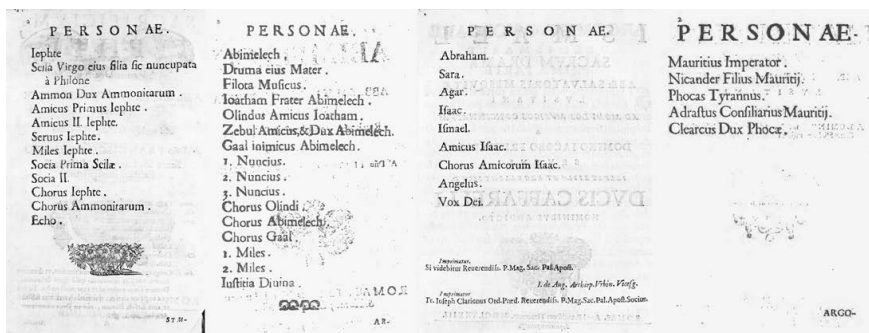


Fig. 4 – Dramatis personae de *Sacrificium Iephte* (1682), *Excidium Abimelech* (1683), *Ismael* (1683) e *Mauritius* (1692).

Uma redução dos recursos cênicos e musicais na produção de oratórios posteriores é visível quando comparamos os dramatis personae de obras de 1682, 1683 e 1692 (Fig. 4). Em *Mauritius*, estreado em 7 de março de 1692, o *dramatis personae* identifica apenas cinco personagens. Mesmo com recursos escassos, Mesquita confere variedade poética e cênica ao libreto. Na segunda parte, a orquestra toca uma *symphonia tempestatis*, representando a tormenta que desaba durante a viagem marítima, enquanto Adraste e os marinheiros tentam controlar a embarcação, num número emocionante que Fritelli deveria ter musicado de forma antifonal.⁸⁰

⁸⁰ A tradução é de Rodolfo Ilari.

<p><i>Symphonia Tempestatis</i></p> <p><i>Ch. Iactamur Adraсте.</i></p> <p><i>A. Insistite. Ch. Perimus</i></p> <p><i>Tempestati Vastae</i></p> <p><i>Resistere nequimus.</i></p> <p><i>A. Premite Carbasa. Ch. Fremunt.</i></p> <p><i>A. Antennas Nectite. Ch. Gemunt.</i></p> <p><i>A. Dolonem stringite. Ch. Volat.</i></p> <p><i>A. Rudentes solvite. Ch. Rigent.</i></p> <p><i>A. Studete Puppi. Ch. Inflectitur</i></p> <p><i>A. Clavo. Ch. Distenditur.</i></p> <p><i>A. Malo. Ch. Disiungitur.</i></p> <p><i>A. Prorae. Ch. Extollitur.</i></p> <p><i>A. Rostris. Ch. Franguntur.</i></p> <p><i>A. Remis. Ch. Resiliunt.</i></p> <p><i>A. Anchorae, Ch. Subvertitur.</i></p> <p><i>A. Caesar. M. Nicander. N. Genitor. M. Adraсте.</i></p> <p><i>A. Hoc Ferale. Coelum faenus auspicijs tulit!</i></p> <p><i>M. Nulla ergo spes salutis afflictis datur?</i></p> <p><i>N. Crescit procella. A. Mugiunt Vndae. Ch.</i></p> <p><i>Sonant Venti. N. Tonitrua nubila exutiunt. A. Polus. Agitur coacto turbine in fúrias modo, modo in coruscas ardet horrendus trabes</i></p> <p><i>M. Crudele Fatum! N. Iniqua Sors! Astra ímpia.</i></p> <p><i>Tentate si quod restat ulterius malum.</i></p>	<p><i>Sinfonia da Tempestade</i></p> <p><i>Coro. Estamos sendo levados Adraсто.</i></p> <p><i>A. Insistam. Coro. Estamos morrendo</i></p> <p><i>À grande tempestade</i></p> <p><i>Não conseguimos resistir.</i></p> <p><i>A. Segurem as velas. Coro. Elas estremeçam.</i></p> <p><i>A. Amarrem as antenas. Coro. Elas gemem.</i></p> <p><i>A. Apertem a vela papa-figo. Coro. Ela voa.</i></p> <p><i>A. Soltem as cordas mais grossas. Coro. Elas estão duras.</i></p> <p><i>A. Ocupem-se da popa. Coro. Está se dobrando</i></p> <p><i>A. Do leme. Coro. Está deslocado.</i></p> <p><i>A. Do mastro. Coro. Está despedaçado.</i></p> <p><i>A. Da proa. Coro. Está sendo arrancada.</i></p> <p><i>A. Dos esporões. Coro. Estão se quebrando.</i></p> <p><i>A. Dos remos. Coro. Saltam para trás.</i></p> <p><i>A. Da âncora, Coro. Está de cabeça para baixo.</i></p> <p><i>A. Capitão. M. Nicandro. N. Pai. M. Adraсто.</i></p> <p><i>A. Este céu de desgraça acrescenta [mais desgraça] aos augúrios!</i></p> <p><i>M. Nenhuma esperança de salvação é dada a nós, aflitos?</i></p> <p><i>N. Cresce a tempestade. A. As ondas mugem. Coro. Os ventos soam. N. Trovões sacodem as nuvens. A. O céu gira ora como um turbilhão reunido em fúrias, ora arde assustador em tochas ardentes.</i></p> <p><i>M. Fado cruel! N. Destino maligno! Astros inclementes. Procurem se ainda resta outra desgraça.</i></p>
--	--

Ao contrário de seu irmão Martinho, que deixou o Brasil por volta do seu vigésimo terceiro aniversário, Salvador não teve muito tempo para interagir com intelectuais cariocas antes de sua partida, e o aprendizado que pode ter derivado dos jesuítas no Rio de Janeiro, se houve, deve ter sido muito limitado. Sua família permaneceu unida durante os primeiros anos na Itália, e Salvador certamente conheceu luso-brasileiros em Roma, como o Padre An-

tônio Vieira, que cresceu no Brasil e morou em Roma por seis anos durante a década de 1670.⁸¹ Embora como escritor, ele assinasse Salvatore Mesquita *Lusitano*, em alguns documentos ele reconheceu sua naturalidade brasileira. Por exemplo, um documento de 1681 da Casa dei Catecumeni registra sua origem como *Brasiliensis*.⁸² Reconhecer a própria nacionalidade era algo complicado para Salvador de Mesquita, mas em sua última obra, publicada em 1716, ele finalmente entendeu o que ele era: "*Salvatore Mesquita Brasilico Lusitano Romano*".⁸³

Futuras pesquisas deverão revelar mais detalhes sobre o percurso intelectual dos irmãos Mesquita e suas interações com contemporâneos italianos e luso-brasileiros na Itália. Contudo, seu impacto no desenvolvimento do teatro e do teatro musical no Brasil tem permanecido no nível simbólico. Salvador de Mesquita é um dos primeiros escritores nascidos na América portuguesa a figurar na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado. Dali, seu nome e o título de suas obras foram transferidos a enciclopédias, dicionários e antologias que ajudaram a construir a história intelectual brasileira. Não há, porém, evidência alguma de que quaisquer de seus libretos tenham chegado ao Brasil antes do século XX ou que algum dos críticos e historiadores da literatura brasileira que mencionaram as obras de Mesquita tenha lido sequer uma delas. Um intelectual italiano que leu os libretos de Mesquita durante esse período foi Domenico Alaleona. Em sua tese, defendida em 1903, o jovem aluno de doutorado criticou *Sacrificium Jephthe* como um exemplo da decadência maneirista do oratório depois de Carissimi. Sua avaliação de oratórios posteriores adere inevitavelmente a essa narrativa, mas ele foi sensível o suficiente para incluir o texto latino completo de *Sacrificium Jephthe* em seu livro publicado em 1908 e reimpresso em 1945.⁸⁴ Graças a isso, o libretista carioca figura com destaque na primeira narrativa histórica detalhada desse gênero musical. E, como algumas bibliotecas brasileiras possuem cópias dessa edição, foi essa a maneira em que o texto de Mesquita finalmente fez o percurso à terra natal de seu autor.

Um oratório escrito na Europa e que foi representado no Brasil colonial foi *Sant'Elena al Calvario*, com texto de Metastasio. A representação ocorreu em 30 de março de 1750, no átrio do recém-inaugurado Convento de Nossa Se-

⁸¹ Vieira transferiu-se para o Brasil quando tinha seis anos de idade e graduou-se no Colégio dos Jesuítas da Bahia. Em seus sermões, Vieira frequentemente discutiu questões políticas e raciais da colônia.

⁸² COLLENBERG, Wirpertz H. Rudt de. "Le Baptême des Juifs à Rome de 1614 à 1798 Selon les Registres de la "Casa dei Catecumeni": Deuxième Partie: 1676-1730", *Archivum Historiae Pontificiae*, no. 25, 1987, p. 105-131, 133-261. Texto original: "Salvator Mesquita, fil. q. Gaspari, Brasiliensis, abbas, deputatus Congreg. Div. Piet."

⁸³ MESQUITA, Salvador de. *Decem Triumphi Summo Triumphorum Patri, ac Domino nostro D. Clementi P. XI à Salvatore Mesquita Brasilico Lusitano Romano Dicati* (Roma: Joseph de Mariis, 1716).

⁸⁴ Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio*, 264-6, 435-45.

nhora da Ajuda. Um cronista contou que o *tablado* sobre o qual o oratório foi representado estava “ornado de bastidores e vistas”, sugerindo alguma forma de encenação. A crônica assegura que o oratório foi “recitado por excelentes músicos precedidos primeiro de uma maravilhosa sonata tocada na orquestra composta dos melhores professores curiosos do país”.⁸⁵ Embora o registro não informe o nome do compositor, dois nomes prováveis são Antonio Caldara e Leonardo Leo, que musicaram o libreto antes de 1750. Não seria improvável que partituras italianas tivessem chegado ao Rio via Lisboa, como passa a ser documentado a partir da década de 1770, acompanhando o fortalecimento da cidade como centro administrativo e comercial. Coincidentemente, um alto funcionário da alfândega viria a ser responsável por importantes trocas musicais entre a colônia e a Itália durante aqueles anos.

Um século depois da partida de Salvador de Mesquita para a Itália, por volta de 1755, o selador da alfândega do Rio de Janeiro, Inácio Nascentes Pinto, enviou seu filho Antônio Nascentes Pinto (1740-1812) para estudar na Europa. Em vez da previsível Universidade de Coimbra, ele escolheu um internato jesuítico, o Collegio dei Nobili di San Francesco Saverio, em Bolonha, para dotar seu filho de uma formação que combinava elementos militares e humanísticos. Em 1758, Antônio, então com seus 18 anos, estava engajado nas atividades teatrais do colégio, representando um papel em *Il Davide, a rappresentazione drammatica*, sobre assunto do primeiro livro dos Reis, produzida para a aclamação do Papa Clemente XIII.⁸⁶ O nome Antonio Nascentes de Pinto aparece no libreto como um dos dançarinos nos três números de balé dirigidos por Jacopo Legerot e Gabriello Borghesi. O libreto também especifica música instrumental, dirigida e talvez composta pelo oboísta Domenico Mancinelli, e contém o texto italiano de dois números corais. Como o libreto não especifica o nome dos cantores, Antônio também pode ter participado dos números corais. O libreto não contém indicações de um texto falado ou recitado (se é que houve algum), mas revela a presença conspícua de danças, pantomima, coros e música instrumental, demonstrando influência do drama jesuítico, ópera sacra italiana e *ballet* francês.⁸⁷ Uma característica marcante é o numeroso contingente de 27 intérpretes, cerca de um terço dos alunos

⁸⁵ JORDÃO, Francisco de Almeida. *Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, BN, Manuscritos, II-34,15,45.

⁸⁶ *Il Davide. Rappresentazione Drammatica per la Creazione di Nostro Signore Clemente XIII P. O. M. Nuovamente Composta. Recitata da' Signore Convittore del Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio di Bologna*. Bolonha: Ferdinando Pisarri, 1758.

⁸⁷ Sobre o balé no teatro jesuítico e ópera religiosa ver ROCK, Judith. *Terpsichore at Louis-Le-Grand: Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris* (St. Louis: Institute of Jesuit Sources, 1996); SPARTI, Barbara, “Hercules Dancing in Thebes, in Pictures and Music,” *Early Music History*, no. 26 (2007), p. 219-70; MURATA, Margaret. *Operas for the Papal Court 1631-1668*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981; SARDONI, Alessandra. “La sirena e l’angelo: La danza barocca a Roma tra meraviglia ed edificazione morale,” *La Danza Italiana*, no. 4, 1986, p. 7-26.

matriculados em 1758.⁸⁸ A maioria deles participou em mais de um número, e o nome de um deles, Ferdinando Gini, *Principe* da Academia dos Argonautas, que funcionava no colégio,⁸⁹ aparece cinco vezes no libreto. Antônio Nascentes Pinto, identificado como *Brasiliano*, e Franz Schweiger, de Ljubljana, são os únicos não italianos do grupo.

Segundo Gian Paolo Brizzi, alunos eram admitidos ao Collegio dei Nobili quando tinham em média 11 ou 12 anos de idade e permaneciam por quatro ou cinco anos.⁹⁰ Além dos cursos regulares do currículo de artes liberais, internos eram convidados a escolherem um número de exercícios cavalheirescos, *essercizi cavallereschi*, divididos em *essercizi d'armi e d'addestramento fisico, educazione musicale e esercizi vari* (incluindo desenho e ciências). Essas atividades eram supervisionadas pelas academias que funcionavam no colégio, e os alunos arcavam com os custos. Em 1670, os internos podiam escolher entre “esgrima, lança e bandeira, saltar a cavalo, tocar diversos instrumentos, falar francês e outros exercícios cavalheirescos, existindo para cada exercício os seus mestres”.⁹¹

Em meados do século XVIII, o número de exercícios cavalheirescos oferecidos pelo colégio chegava a mais de cinquenta.⁹² Como mostra o libreto de *Il Davide*, o bailarino Antônio Nascentes Pinto era um *Accademico di Lettere e d'Armi*, tendo certamente tido aulas de língua italiana e francesa, fortificações, arquitetura militar, treinamento em armas, balé francês e italiano com Jacopo Legerot (considerados exercícios de addestramento físico),⁹³ e, possivelmente, mais que um instrumento musical.

⁸⁸ BRIZZI, Gian Paolo. *La Formazione della Classe Dirigente nel Sei-Settecento: I Seminaria Nobilium nell'Italia Centro-Settentrionale*. Bolonha: Il Mulino, 1976, p. 137.

⁸⁹ Uma das academias que funcionava no colégio. As outras eram a *Accademia degli Affidati*, e a já extinta *Accademie degli Ardenti and degli Scelti*.

⁹⁰ Ao que parece, Antônio Nascentes Pinto era um aluno mais velho, e/ou estava prestes a graduar-se. Brizzi, *La Formazione*, 236.

⁹¹ “[...] il tirar di Spada, giuocare di Picca, e Bandiera, saltare il Cavallo, suonare di diversi Instrumenti, parlar Francese, et altri Essercitij Cavallereschi, essendovi per ogni essercitio i suoi Maestri”. Brizzi, *La Formazione*, 237.

⁹² Para ser mais exato, 58. Brizzi, *La Formazione*, 279 n311, lista os seguintes: “Essercizi d'armi e di addestramento fisico: spada, spadone, sciabola, pugnale, alabardino, picca da gioco, picca da guerra, bandiera, cavalletto, squadronare, equitazione, ballo italiano, ballo francese. Educazione musicale: canto, contrappunto, violino, violetta, violoncello, violone, viola d'amore, chitarra, chitarra spagnola, chitarrone francese, mandola, mandolino, salterio, cembalo, clavicembalo, gravicembalo, liuto, liuto francese, arciliuto, tiorba, tromba marina, salomone, spinetta, clarino, flauto, flauto dolce, flauto traversiere, canna, fagotto, oboe, oboe traversiere. Essercizi vari: disegno, calligrafia. Scienze cavalleresche: lingua francesa, tedesca, spagnola, italiana, aritmetica, geometria, algebra, prospettiva, geografia, fortificazione, architettura civile, architettura militare”.

⁹³ Originalmente de Paris, Legerot lecionava em Bolonha desde pelo menos 1709 e foi o grande responsável pela introdução do balé francês na cidade. Sobre a dança no contexto teatral em Bolonha, Fabio Mòllica observou: “É un processo che sembra collegarsi a quell'acculturazione riscontrata nell'analisi dei maestri di ballo: danzatori e compagnie assorbono la cultura francese e la riproducono con un'organizzazione consona alle compagnie di giro italiane”. MÒLLICA, Fabio. “L'Occhio della Città: Danza a Bologna nell'700.” in *Aspetti della Cultura di Danza nell'Europa del Settecento*. Bolonha: Associazione Culturale Società di Danza, 2001, p. 157-65, p. 164.

Em 1762, Antônio Nascentes Pinto já havia retornado ao Rio, onde prosseguiu sua carreira militar e seguiu os passos de seu pai na direção da alfândega. Ele também acumulou vários empregos públicos, principalmente como juiz e tesoureiro da cidade.⁹⁴ Anos depois, Antônio Nascentes Pinto teve chances de retomar e desenvolver outros aspectos de sua educação italiana. Suas inclinações literárias e musicais devem ter sido suficientemente conhecidas na cidade quando o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa convidou-o a traduzir e produzir várias óperas italianas durante a década de 1780, incluindo *La Checchina* (i. e., *La Buona Figliuola*, de Goldoni e Piccini, 1760), *Italiana in Londra*, (de Petrosellini e Cimarosa, 1778), *Pietà d'Amore* (de Lucchesi e Millico, 1782), entre outras. Como todas essas obras foram compostas após o retorno de Nascentes Pinto ao Brasil, o que interessava ao vice-rei não era o repertório que o jovem graduado teria trazido na bagagem, mas o treinamento que obteve na Itália. Além disso, é bem possível que Nascentes Pinto tenha continuado a se atualizar musicalmente, talvez participando de produções teatrais nas casas da ópera de Boaventura Dias Lopes e Manuel Luís Ferreira, haja visto o seu treinamento como bailarino e a presença comprovada de balés em produções cariocas da década de 1760.⁹⁵

Antônio Nascentes Pinto não é o elo perdido entre o drama jesuíta e a ópera italiana no Brasil. Ele foi instruído nas duas práticas e contribuiu para energizar as artes performáticas no Rio de Janeiro, mas é provável que nem ele nem Salvador de Mesquita fossem casos excepcionais. Dezenas de outros jovens brasileiros foram educados na Europa durante os séculos XVII e XVIII, compartilharam o interesse pelo teatro e pela música e foram expostos a tendências estéticas atualizadas. Mesmo que alguns deles nunca tenham retornado, vários continuaram a cultivar laços com amigos e familiares do outro lado do oceano, estabelecendo redes de trocas culturais que facilitaram e direcionaram o desenvolvimento do teatro em música no novo mundo.

E às vezes também no velho.

⁹⁴ Carlos Eduardo de Almeida Barata, *Catálogo Biográfico, Genealógico e Heráldico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Colégio Brasileiro de Genealogia. Documento PDF. Antônio Nascentes Pinto é listado sob número 16. Ver também Maria Clara Tupper, *Cariocas Três e Quatro Centãos: Breves Notas Genealógicas sobre os Nascentes Pinto, os Mascarenhas, e os Cordovil*. Rio de Janeiro: s.e., 1966, 25-27.

⁹⁵ O governador de São Paulo, Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, mencionou danças em oito das nove óperas a que ele assistiu na casa da ópera do Rio de Janeiro entre 20 de junho e 14 de julho de 1765. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Manuscritos 21,04,14, maço 1, f. 16r-18v. E no mesmo ano o artista britânico James Forbes disse que música e danças foram as coisas de que ele mais gostou quando visitou aquela mesma casa da ópera. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Manuscritos, 49,7,2, *Manuscript upon Brazil*, 15 de novembro de 1765, p. 152.

ENTRONCAMENTOS E RAMIFICAÇÕES SONORO-POLÍTICO-EDUCACIONAIS: ENTRO-RAMIFICA-SONS NA ANPPOM

*Alda Oliveira*⁹⁶

Congratulo a ANPPOM e a todos os seus associados, diretores e ex-membros das diretorias pela comemoração dos seus 30 anos de trabalho em prol da pesquisa e da formação musical em nível superior. Parabênizo a atual diretoria, presidida por Sonia Albano de Lima, que toma a iniciativa de organizar esse evento comemorativo, agregando figuras que trabalharam para a sua fundação e desenvolvimento. Portanto, agradeço o convite e parabênizo a iniciativa, pois acredito no valor da memória para validar e orientar propostas em andamento e estimular reflexões e propostas.

Conhecendo os fatos relatados por Luzia Benda⁹⁷ sobre o início do movimento musical na Universidade da Bahia, pude sentir quão relevante foram os anos em que eu e outros caros colegas passamos frequentando a Escola

⁹⁶ **Alda de Oliveira** é educadora musical, compositora e pianista. Participou da fundação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) na função de secretária. Participou ativamente da fundação da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Trabalhou como presidente e coordenadora dos trabalhos das Comissões de Especialistas da Secretaria de Ensino Superior (SESU) para a área de Artes e de Música no Ministério da Educação. Presidiu a Comissão de Pesquisa da Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME). Foi diretora da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e da Escola Pracatum para a formação de músicos profissionais. Recebeu da Universidade da Florida, em Tallahassee, o título honorífico de "Housewright Eminent Scholar" (EUA, 2001) e da Sociedade Internacional de Educação Musical, o título "ISME Honorary Life Member" (Membro Honorário Vitalício). Possui o título de PhD em Filosofia pela Texas University at Austin e Mestre em Artes pela TUFTS University. É autora de vários trabalhos relacionados à formação de professores em educação musical e política de desenvolvimento da área. Atualmente ocupa o cargo de presidente do Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música (SONARE, até 2020).

⁹⁷ Luzia Dias Benda foi primeira-secretária do movimento musical da Universidade da Bahia no período de 1953 a 1961. Atualmente vive na Suíça, em Lugano. Esposa do grande pianista Sebastian Benda, que trabalhou também nesta mesma instituição. Luzia Benda: "O início do movimento musical da Universidade da Bahia" (2017). Acesso: <http://www.sonare.com.br/brasmusica/O-inicio.pdf>

de Música da UFBA, uma instituição criativa e desafiadora em momentos de questionamentos e novas propostas sociais e políticas. Jovens, que vinham de experiências musicais em conservatórios e cursos particulares de instrumentos, puderam ter acesso e convívio com um ensino criativo e único, envolvente, de qualidade internacional, que estava sendo oferecido pela universidade sob o competente e visionário reitor Dr. Edgard Santos. Os “tupiniquins”, interioranos, jovens pianistas e músicos com altas aptidões vivenciavam contatos na Bahia com músicos de várias regiões do Brasil, assim como também do exterior, percebendo impressões, vivendo novas emoções, aprendendo conteúdos musicais que somente através de atos e vivências criativas pode-se sentir, valorizar, internalizar.

Atitudes ortodoxas e anacrônicas eram questionadas e postas à prova diante dos desafios que eram colocados nas propostas pedagógico-musicais que Ernst Widmer e seus colegas propunham naquele contexto sociomusical brasileiro/baiano desenvolvido entre os anos 1950 e 1980. Porém muitos dos seus efeitos e conquistas perduram até a atualidade. Focalizo especialmente em Widmer porque ele soube não somente criar músicas a partir de elementos da cultura brasileira, mas também foi capaz de criar ambientes e situações de ensino-aprendizagem que formaram uma geração de competentes e inovadores profissionais na área de música e educação. Porém louvo esse mágico tempo de desenvolvimento e de novas reflexões e ações, interagindo com profissionais de alto gabarito, verdadeiros rizomas humanos que transbordavam saberes e que inspiram gestos, posturas e ações até hoje naqueles que se contagiaram com esses espíritos de sopros, luzes e desafios.⁹⁸

Várias articulações pedagógicas⁹⁹ foram construídas nesse momento mágico, interligando experiências dos alunos com o conhecimento de vanguarda desenvolvido no mundo. Mais do que ninguém, Widmer sabia construir essas pontes de acesso ao conhecimento, ao outro e à atividade musical. Sua capacidade de deixar as pessoas trabalharem, de distribuir trabalhos, de observar e de criticar com sabedoria era muito grande. Widmer sempre achava uma forma de ativar as mentes das pessoas. O resultado dessa atitude pe-

⁹⁸ O convívio entre mestres e músicos no contexto da escola da Bahia (EMUS/UFBA), enquanto transitei por lá, foi sempre cheio de aprendizagens, desafios e de crescimento pessoal, especialmente quando fui aluna de Jmary Oliveira, Ernst Widmer, Manuel Veiga, Fernando Lopes, Sergio Magnani e outros, quando convivi artisticamente com o Grupo de Compositores da Bahia (E. Widmer, Jmary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Tomzé, Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron, Walter Smetak, Ilza Nogueira, Agnaldo Ribeiro) e também quando assumi funções administrativas colegiadas (com Paulo Costa Lima) e funções como diretora (1992-1996), convivendo administrativamente com os membros dos grupos artísticos da escola (Madrigal e Orquestra Sinfônica), departamentos do CLEM e de Música Aplicada e colegiados dos cursos.

⁹⁹ Nomeio essas situações de ensino-aprendizagem pelo termo pontes, uma metáfora que tenta descrever as estruturas de ensino, projetos, programas, módulos, criados com o intuito de desenvolver o aluno, o ambiente, a escola.

dagógica desafiadora nos alunos foi muito poderoso, e suas ramificações se estenderam para brotos de conhecimento e de ações que contribuíram para a consolidação da área de Música no País.

Menciono esses acontecimentos para relacionar com a criação da ANPPOM, que este ano comemora seus 30 anos. A partir do evento intitulado Simpósio Nacional sobre a Problemática da pesquisa e do Ensino Musical (SINAPEM), organizado por Ilza Nogueira¹⁰⁰ na Paraíba, em 1987, um grupo de pós-graduados em música, liderados por participantes que tiveram experiências criativas na Bahia, iniciou o movimento inicial de consolidação da área de Música, culminando com a criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), em Brasília, no ano de 1988¹⁰¹. Como se pode observar, o movimento criativo da escola da Bahia deixou rastros e marcas que se estendem até a atualidade.

Desde a sua fundação, a ANPPOM incluiu as principais subáreas de Música e fez questão de englobar nos seus propósitos tanto a parte teórica como as práticas da área de Música. Essa visão estimulou conversas, debates, contatos e trocas de saberes entre e inter subáreas e pesquisadores, músicos e professores. Até então, os pós-graduados, principalmente aqueles que foram formados no exterior, estavam dispersos e trabalhando isoladamente. Não havia ainda um corpo de publicações brasileiras na área, inserindo pesquisas e reflexões sobre o contexto brasileiro formado por professores, artistas e pesquisadores. A produção estava concentrada mais na realização de concertos (com programas impressos), publicação de livros isolados e gravação de discos e fitas. As apresentações dos primeiros trabalhos escritos tinham como foco discutir os valores e problemas abordados, sua relevância nos contextos brasileiro e internacional, os métodos usados, assim como, principalmente, tinham a intenção de gerar questões desafiantes e formadoras para aqueles que estavam apresentando os trabalhos. O desafio era formar um corpo de profissionais e acadêmicos que pudesse dar suporte ao trabalho de consolidação da área de Música perante o sistema governamental, representado pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), CAPES e MEC. Até então, a área não dispunha de mecanismos de suporte financeiro para pesquisas, o que foi iniciado a partir da criação da ANPPOM e sua representatividade no CNPq.

Em 1991, os principais articuladores da subárea de Educação Musical fundaram, em Salvador, a ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) para focalizar os diversos assuntos pertinentes ao ensino musical nos vários níveis de ensino e contextos socioculturais, sem deixar, no entanto, de estar

¹⁰⁰ Ilza Nogueira foi aluna de Composição de Ernst Widmer, liderou a fundação da ANPPOM e foi sua primeira presidente.

¹⁰¹ Atuei como primeira-secretária da primeira diretoria da ANPPOM, presidida por Ilza Nogueira.

sempre associada à ANPPOM. Mais tarde foram também criadas a ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), a TEMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical) e a ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical). A existência das demais associações das subáreas (educação musical, etnomusicologia, práticas interpretativas e teoria da música) tem estimulado trabalhos nessas especialidades e conexões com a ANPPOM. Assim, a produção da área de Música tem crescido a cada ano. Dispor de tempo nos congressos das especialidades para avaliar e discutir estudos e propostas é muito positivo para estimular uma produção mais consistente. Porém, à medida que aumenta o número de trabalhos aprovados, o tempo fica sempre curto para discussões e aprofundamentos. Portanto, em termos históricos, houve realmente a necessidade da subdivisão associativa para aprofundar os assuntos, para consolidar cada subárea em nível governamental e para haver um contato mais especializado entre os seus associados, adequando interesses e soluções de problemas às pesquisas.

Música e Educação

A criação das associações da área de Música não apenas contribuiu para consolidar as subáreas de música no País, como ajudou a formar novas lideranças para desenvolver estudos e promover seminários reflexivos sobre a produção teórica e prática na área musical. Nesse sentido, a educação em música foi bastante beneficiada com a existência da ANPPOM e da ABEM, não somente por receber aportes financeiros governamentais para pesquisas, publicações e eventos, mas também pela criação, reconhecimento e suporte de cursos de pós-graduação nas instituições de ensino superior, facilitando a ampliação de uma rede de contatos internacionais para fomento de trocas de saberes e informações.

Com o trabalho desenvolvido a partir da ANPPOM, e com o fortalecimento da área de educação musical através da representação latino-americana da ABEM na Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME), houve maior discussão de metodologias, de abordagens de ensino musical; houve também um aumento de pesquisas relacionadas ao ensino de música, houve maior interesse em saberes informais desenvolvidos pelos mestres das manifestações populares e houve, principalmente, interesse nos trabalhos especializados de ensino musical (estúdio instrumental, corais, bandas, grupos mistos etc.) e na luta para inserção dos conteúdos de música como especialidade na legislação brasileira de ensino (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB). Eu (UFBA), Liane Hentschke (UFRGS), José Adolfo Moura (Minas Gerais) e, depois, Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) estivemos muito envolvidos, nesta

época difícil, com os trabalhos de reconhecimento das áreas de artes como especialidades, desenvolvidos no âmbito da Comissão de Especialistas da Secretaria de Ensino Superior do Ministério da Educação (CEE-ARTES e depois CEE-Música). Esse trabalho de base foi fundamental para que as instituições de ensino fizessem oferta de cursos na especialidade musical, em vez de cursos de educação artística.

Hoje, amanhã e depois

Pesquisas e eventos organizados no País até hoje têm sido profícuos, diversificados e têm contribuído para o crescimento da área de música. Sem dúvida alguma, não somente os números podem indicar que o processo de consolidação da área funcionou, como também a qualidade da produção gerada pelos atores do processo. É evidente que temos ainda de vencer muitos obstáculos que vão surgindo a partir dos momentos de crises políticas. Porém, hoje existem doutores e mestres no País nas diversas especialidades trabalhando nos cursos de graduação e de pós-graduação; existem cursos de especialização nas práticas interpretativas e também cursos profissionalizantes. Portanto, acredito que, em termos de formação de pessoas na graduação e na pós-graduação, através de suporte governamental, estamos demonstrando um desenvolvimento positivo.

Porém, em relação à prática da educação musical nas escolas, além do desenvolvimento do projeto PIBIC (MEC), que estimula de forma positiva a presença de estagiários de música nas escolas, sabemos que o ensino de música ainda precisa ser mais qualificado e amplo. Mesmo que a formação do professor de música esteja mais aprofundada, os ambientes escolares ainda não têm absorvido ou aproveitado de forma substancial os saberes e aptidões de professores e alunos, no âmbito das instituições escolares que contratam os profissionais (públicas e privadas). Existem carências causadas pela ausência de melhores salários, materiais de trabalho, espaço adequado e oportunidades de divulgar os trabalhos com os alunos nos contextos das cidades onde atuam.

Refletindo sobre o hoje, o amanhã e o depois no nosso contexto brasileiro, prefiro continuar sendo otimista. A crise moral, política e econômica que aflige a sociedade brasileira hoje é um sintoma de que o nosso sistema de educação não tem conseguido dar conta do que o contexto sociocultural precisa para superar os desafios e operar em todos os sentidos nas suas profissões e vidas cotidianas, com segurança e apoio social e governamental.

Portanto, não se trata apenas de um problema do ensino de música, mas geral. Podemos até, talvez, afirmar, sem constatar com estatística, que

na verdade a música, apesar dos pesares, tem sido um dos elos para aliviar as tensões sociais e servido de alento para tantas comunidades que sofrem com os desacertos. ONGs e tantos projetos sociais têm promovido o trabalho com a música visando oferecer oportunidades de encontros mágicos que ajudam a superar as dificuldades que vão surgindo nas vidas de crianças e jovens.

Mas esses trabalhos não são suficientes para o enfrentamento da grande crise atual na segurança, na educação, com os baixos índices de qualidade educativa, na oferta de trabalho para tantos desempregados, nos altos índices de consumo de drogas e dificuldades de acesso a um sistema de qualidade em saúde, sem contar as dificuldades atuais de apoio financeiro para projetos culturais e musicais educativos.

Buscando ser otimista, vejo que estamos tentando, como povo, passar a limpo a corrupção que assola os diversos setores de atividades que podem fazer o País continuar crescendo e desenvolvendo. Tudo isso que está acontecendo pode resultar em reflexões e ações positivas se pudermos superar o que está emperrando com soluções a curto, médio e longo prazos.

Nesse sentido, estou desenvolvendo reflexões na linha da sustentabilidade, da mediação, da articulação entre pessoas, saberes e instituições. Em conferência no Rio de Janeiro (coordenado pelo Dr. José Nunes Fernandes), em artigo para o PROCAD (coordenado pela Dra. Cristina Tourinho) e em palestra via web para algumas instituições internacionais (coordenada pela Dra. Patricia González, México), tenho mencionado aspectos, que considero fundamentais para a qualidade do ensino, relacionados à sustentabilidade.

Porém, se refletirmos com mais atenção, não somente os currículos de música, mas também as associações da área de Música, em especial a ANPPOM, precisam refletir e criar relações entre o ontem, o hoje e o amanhã em termos de sustentabilidade, não somente pelos aspectos relacionados com a qualidade de ensino e com a memória nacional, como também, principalmente, pela própria saúde de todos os seres humanos envolvidos nas tarefas cotidianas que atuam nas instituições que oferecem serviços educacionais e artísticos à sociedade.

Inspirada na visão filosófica de Deleuze e Guattari, que criam a ideia do rizoma¹⁰², podemos talvez tomar como metáfora o design das raízes (da gra-

¹⁰² Deleuze inspirou-se na botânica para criar o conceito de rizoma na filosofia. A grama é um exemplo bastante conhecido de planta rizomática, assim como o bambu e a cana de açúcar – todos da família das gramíneas (*Gramineae*). A bananeira também tem rizomas, responsáveis por sua eficiente reprodução por “clonagem”. Deleuze explica o seu conceito filosófico em entrevista publicada no jornal *Liberación*, em 23 de outubro de 1980: “O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volta à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essên-

ma, por exemplo) que se reproduzem por clonagem e apresentam um sistema aberto. Podemos hoje, com as possibilidades que as redes de comunicação nos oferecem, imaginar nossas associações de área como mapas ou redes que se espalham em várias direções, pulsantes, construindo e crescendo por onde há espaço, florescendo onde encontra possibilidades.

Para desenvolver e crescer precisamos ter coragem, organização, informação. O trecho abaixo nos estimula no enfrentamento do caos, a fazer e refazer nossas pequenas revoluções individuais, externas e internas, a superar e enfrentar as coleiras eletrônicas e as ideias prontas que nos amordaçam a todo instante, para termos ao menos a sensação de estarmos fazendo algo eticamente satisfatório, e por estarmos cumprindo a parte que nos cabe nessa realidade. Os autores afirmam (1991):

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto, agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa "fantasia" (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo (DELEUZE & GUATTARI, 1991: 255).

A filosofia, a arte e a ciência podem sempre contribuir para multiplicar conexões de ideias e pessoas no sentido de enfrentar as sensações e os eventos causados pelos ventos desse momento de crise em que vivemos hoje no Brasil e em vários pontos do mundo. Como os autores mencionados dizem: "Mas a arte, a ciência e a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos... A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergu-

cias. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência". Ao contrário do pensamento linear, o rizoma concebido por Deleuze & Guattari "não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente".

lhemos no caos. Só o venceremos a este preço” (Ibid, p. 259). Porém, para dar um bom mergulho, precisamos ter um bom fôlego ou ter alguma proteção e oxigênio para não morrer afogados.

A ANPPOM e as demais associações da área de Música, através dos seus associados, podem, cada uma a seu modo, mergulhar na realidade atual, estimular e buscar ideias, propostas que possam, no espaço e no tempo, seguir uma ordem de enfrentamento dos desafios que surgem em cada contexto. A educação sustentável precisa incentivar e cultivar em cada indivíduo habilidades e posturas corajosas para buscar suas soluções e gerar pequenas revoluções no pensar, propor e atuar, com vistas a um todo coeso, protetor, estimulante, múltiplo e significativo para que nossas semelhanças e diferenças possam tornar-se rizomas e pontes articulatórias em direção ao desenvolvimento sustentável.

Sustentabilidade e educação musical

A literatura internacional consultada sobre sustentabilidade sugere que os currículos dos cursos precisam otimizar seu desenvolvimento em termos dos pilares sociopolítico, econômico e ambiental, sendo que o ponto de interseção desses três pilares representa em que lugar o seu desenvolvimento sustentável ou sua remediação pode ser otimizado. Motivada pelo assunto, conceituei esses pilares em relação aos cursos de Música, em texto publicado em 2016¹⁰³.

O tema sustentabilidade apresenta-se hoje como um fenômeno global. Entretanto, há poucas notícias na literatura nacional sobre o desenvolvimento de currículos que pretendam integrar, na educação musical, tópicos e práticas para observar e preparar as pessoas para a sustentabilidade, vista de modo geral¹⁰⁴. Encontramos textos dos doutores Manoel Veiga (Bahia) e José Augusto Mannis (São Paulo), que abordam assuntos de grande interesse para pesqui-

¹⁰³ Alda Oliveira: “Articulações e pontes: reflexões sobre a formação de professores e educadores em música”. Conferência proferida no IV SIMPOM, coordenado por Dr. José Nunes Fernandes no Rio de Janeiro, 2016. Acesso: www.unirio.br/simpom

¹⁰⁴ <http://dx.doi.org/10.1108/14676371111098294> Barbara Clark e Charles Button (internet) “describe the components of a sustainability transdisciplinary education model (STEM), a contemporary approach linking art, science, and community, that were developed to provide university and K-12 students, and society at large shared learning opportunities.” Na literatura nacional, encontramos os textos de:

a) Manuel Veiga: “Sustentabilidade e música: uma visão enviesada.” *Música e Cultura: revista da ABET*, vol.8, n. 1, p. 19-33, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

b) José Augusto Mannis: “Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares”. São Paulo, UNICAMP.

sas e reflexões.

No entanto, existe uma ampla literatura internacional¹⁰⁵ que descreve usos inovadores das artes na educação profissional, inclusive na medicina. Sabe-se que, onde o ensino usa as artes como suporte, o faz de forma idiossincrática. As atividades e as formas de usar as artes estão relacionadas mais com o interesse e o entusiasmo dos professores como indivíduos do que com decisões estratégicas de planejamento e *design* curricular (Haidet et al, 2016, resumo). Analisando a literatura publicada sobre o tema (bases de dados PubMed e ERIC), os autores descrevem muitos usos inovadores das artes na educação profissional e identificam quatro temas comuns nesses trabalhos, destacando quatro pontos:

(i) as qualidades únicas das artes que promovem a aprendizagem, (ii) as maneiras particulares como os aprendentes se envolvem com a arte, (iii) os resultados de aprendizagem documentados a curto e longo prazo decorrentes do ensino baseado nas artes e (iv) considerações pedagógicas específicas para o uso das artes para ensinar em contextos de educação profissional. (Haidet et al, Resumo, 2016)

Pode-se perceber que a música e as demais artes têm sido propostas como conhecimento de valor em currículos de outras áreas de conhecimento em muitos locais. Porém, a autora Sobreira (2014) analisou textos de educação musical no Brasil que dialogam com o campo do Currículo. Ela observou, nos textos publicados pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), que as relações estabelecidas até então não são expressivas. Sobreira escreve:

Foram analisados trinta e um exemplares da *Revista da Abem* e quatro da revista *Fundamentos da Educação Musical*, publicados entre 1992 e 2013. O estudo mostra que as conexões entre os dois campos ainda não são expressivas e que as pesquisas do campo da Educação Musical podem se beneficiar ao incorporar contribuições advindas do campo do Currículo. (SOBREIRA, Resumo, 2014)

¹⁰⁵ Haidet et al. Artigo publicado na Revista "Medical Education" (Março, 2016): "A guiding framework to maximise the power of the arts in medical education: a systematic review and metasynthesis" · Março, 2016 Texto original do resumo: "A rich literature [using the PubMed and ERIC databases] describes many innovative uses of the arts in professional education. However, arts-based teaching tends to be idiosyncratic, depending on the interests and enthusiasm of individual teachers, rather than on strategic design decisions.... Four common themes were identified describing (i) unique qualities of the arts that promote learning, (ii) particular ways learners engage with art, (iii) documented short- and long-term learning outcomes arising from arts-based teaching and (iv) specific pedagogical considerations for using the arts to teach in professional education contexts."

Um curso sociopoliticamente sustentável (reconhecido por órgãos de diversas instâncias sociais e políticas, e legalmente qualificado), economicamente sustentável (capaz de angariar e gerar fontes de renda que possam mantê-lo) e ambientalmente sustentável (com cooperação entre os participantes) precisa transcender os parâmetros individuais e da instituição vista como elemento micro. É possível desenvolver uma postura sustentável, de caráter rizomático e articulador, no âmbito acadêmico, assim como também sustentável para a sociedade, para o profissional egresso dos cursos superiores e dos contextos informais, que irão trabalhar e contribuir para o mercado de trabalho. O professor de música pode ser formado com um grau de autonomia para gerir sua carreira, fazer escolhas coerentes à sua proposta de trabalho e cuidar de sua educação continuamente. Embora as instituições tenham essa preocupação quando estruturam os projetos pedagógicos e currículos, os desafios apresentados pelo mercado de trabalho ao educador musical, especialmente ao recém-licenciado, são numerosos e diversos. Aprender a lidar com o conhecimento disponível e mutante, além de aprender a decifrar soluções para as diferentes problemáticas do mundo real de trabalho, ao longo do percurso, é uma eterna aprendizagem de saberes que não se adquirem completamente durante o período da graduação.

Voltando às raízes (Ernst Widmer e contexto), percebemos que, como professor, ele tentava despertar nos alunos brasileiros uma compreensão de que a partir das nossas próprias experiências musicais e artísticas poderíamos ver o que o mundo estava nos mostrando. Widmer ajudava os alunos a olhar o novo sem medo, preconceitos e anacronismos, valorizando as atividades didáticas que partiam da vivência da atualidade e depois caminhava para trás no tempo. Atitudes ortodoxas e anacrônicas eram questionadas e postas à prova diante dos desafios que eram colocados. Nos seus textos, Widmer defende a criatividade construtiva, o trabalho criativo, usando principalmente a sua intuição de educador, mas buscando também leituras de autores que desafiem as suas mentes. Portanto, esse processo articulava a teoria e a prática, sempre.

De acordo com Widmer, o ponto de partida da educação musical seria a imaginação da criança (mesmo que reprodutora ou familiar no início), que pode ser transformada pouco a pouco em construtiva, propondo, então, três processos que visam, antes de tudo, a estimular e manter a criatividade de todos os envolvidos: a) a transformação constante dos elementos (variação); b) a diversidade dos próprios implicados (dinâmicas de grupo); c) introdução de elementos estranhos (catalisadores).

Articulando nossos pensamentos com as recomendações de Widmer e outros teóricos, ressaltamos a necessidade de incorporar, na formação de músicos e educadores, conteúdos e práticas que conscientizem os participantes dos processos sobre sustentabilidade (em todos os aspectos) e mediação. Es-

ses tópicos estão sendo considerados pontos fundamentais para que as pessoas tenham uma melhor qualidade de vida no planeta e possam se relacionar dentro da sociedade de forma mais humanizada. Ressaltamos a incorporação curricular das competências e habilidades músico-pedagógicas articuladoras (por exemplo, dos elementos destacados na abordagem PONTES) visando a tornar os futuros professores de música articuladores, mediadores do conhecimento musical, competentes para trabalhar em diferentes contextos, níveis de ensino e faixas etárias, estruturas e realidades de ensino.

Mencionamos aqui algumas razões técnicas, sociopolíticas, culturais e educacionais para que essa visão aberta e articulada possa ser considerada. Podemos destacar algumas razões técnicas: já que cada professor de música e músico tem seus valores, suas vivências socioculturais e técnicas metodológicas, pois vêm de diferentes escolas e foram orientados por diferentes tutores, torna-se importante que eles aprendam a articular essas técnicas e vivências aos seus trabalhos profissionais, adaptando-se às diferentes realidades de ensino musical e aos perfis de alunos, em seus níveis de desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor. Os professores precisam saber modular suas habilidades técnicas às atividades e repertórios, aos conteúdos selecionados nos currículos e programas escolares. Os materiais didáticos são publicados com suas próprias características e níveis de dificuldade, mas que, em geral, precisam ser adaptados às diferentes situações de classe, de objetivos ou de perfis individuais. Não somente professores precisam saber articular suas propostas às diferentes realidades de trabalho. Também os músicos profissionais e bacharéis podem desenvolver essas aptidões aplicando-as aos seus shows, ensaios, propostas de formação de plateias e qualquer outro trabalho que envolva a participação de outros indivíduos. Nossas associações de área também podem modular, adaptar e articular suas atividades e propostas às novas situações, ao perfil que a crise aponta para nossos cursos e pesquisas.

Destacamos também algumas razões sociopolíticas: no momento atual, os desafios sociais, políticos e econômicos afetam a qualidade da educação brasileira e os rumos da formação de crianças e jovens cidadãos. De modo geral, afetam principalmente as relações interpessoais, a segurança, a qualidade do aprendizado dos alunos e o trabalho dos professores, tanto em escolas públicas como em algumas escolas da rede privada de ensino. Torna-se imprescindível alcançar um desenvolvimento que seja sustentável, explorando novas possibilidades de atuação associativa e individual, se quisermos ter um futuro mais positivo. É preciso buscar soluções, resolver problemas e tensões comuns e, finalmente, explorar novos horizontes.

Mencionamos aqui algumas razões técnicas, sociopolíticas, culturais e educacionais para que essa visão aberta e articulada possa ser considerada. Podemos destacar algumas razões técnicas: já que cada professor de música

e músico tem seus valores, suas vivências socioculturais e técnicas metodológicas, pois vêm de diferentes escolas e foram orientados por diferentes tutores, torna-se importante que eles aprendam a articular essas técnicas e vivências aos seus trabalhos profissionais, adaptando-se às diferentes realidades de ensino musical e aos perfis de alunos, em seus níveis de desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor. Os professores precisam saber modular suas habilidades técnicas às atividades e repertórios, aos conteúdos selecionados nos currículos e programas escolares. Os materiais didáticos são publicados com suas próprias características e níveis de dificuldade, mas que, em geral, precisam ser adaptados às diferentes situações de classe, de objetivos ou de perfis individuais. Não somente professores precisam saber articular suas propostas às diferentes realidades de trabalho. Também os músicos profissionais e bacharéis podem desenvolver essas aptidões aplicando-as aos seus shows, ensaios, propostas de formação de plateias e qualquer outro trabalho que envolva a participação de outros indivíduos. Nossas associações de área também podem modular, adaptar e articular suas atividades e propostas às novas situações, ao perfil que a crise aponta para nossos cursos e pesquisas.

Destacamos também algumas razões sociopolíticas: no momento atual, os desafios sociais, políticos e econômicos afetam a qualidade da educação brasileira e os rumos da formação de crianças e jovens cidadãos. De modo geral, afetam principalmente as relações interpessoais, a segurança, a qualidade do aprendizado dos alunos e o trabalho dos professores, tanto em escolas públicas como em algumas escolas da rede privada de ensino. Torna-se imprescindível alcançar um desenvolvimento que seja sustentável, explorando novas possibilidades de atuação associativa e individual, se quisermos ter um futuro mais positivo. É preciso buscar soluções, resolver problemas e tensões comuns e, finalmente, explorar novos horizontes.

Apesar de o crescimento econômico ter reduzido as taxas globais de pobreza, tem havido um aumento da vulnerabilidade, da desigualdade, da exclusão e da violência dentro das sociedades e entre diferentes sociedades em todo o mundo. Padrões insustentáveis de produção econômica e consumo estão contribuindo para o aquecimento global. A degradação ambiental e o aumento de desastres naturais são um fato. Enquanto os direitos humanos foram fortalecidos, sua implementação e proteção continuam dificultados. Como exemplo, a conquista do empoderamento progressivo de mulheres e seu maior acesso à educação. Apesar disso, as mulheres continuam a sofrer discriminação na vida pública, no trabalho e até no lar. A violência continua a enfraquecer seus direitos. Embora o desenvolvimento tecnológico esteja contribuindo para maior interconectividade, trocas, cooperação e solidariedade, assistimos ao aumento da intolerância cultural e religiosa, aumento da corrupção política e conflitos identitários. Por essas razões e muitas outras, a educação precisa se tornar um elemento transformador com pers-

pectivas sustentáveis.

Temos no Brasil de hoje um ambiente acadêmico que torna os cursos de Licenciatura em Música e as demais opções – por exemplo, curso de instrumentos, voz, composição, regência, etnomusicologia – muito procurados, pois são formadores de músicos e educadores musicais, já que a nova legislação federal exige que a música integre os projetos político-pedagógicos das escolas. Muitos projetos político-pedagógicos usam a música como elemento de transversalidade e facilitador para o ensino de conteúdo das matérias de português e matemática, outros para geografia e história etc. Portanto, existe uma procura no mercado de trabalho das escolas de ensino básico por licenciados em Música, não somente para desempenhar papel de professor especializado em sua área de música, como também para tarefas de orientação curricular, formação especializada de professores ou atividades recreativas para grupos com necessidades especiais ou de atividades comunitárias e artísticas.

Esse interesse social pela formação pedagógico-musical tem, de certa forma, fortalecido esses cursos no País, pois aumentou a procura tanto por indivíduos que já se dedicam ao ensino como por músicos profissionais. É grande a força da música para estimular e motivar pessoas, especialmente quando se trata de grupos e comunidades, assim como para trabalhos com a área de saúde e reabilitação.

Apresentamos também razões culturais para inserir posturas articulatórias na educação. Se queremos profissionais que relacionem prática e teoria, música com educação, professores precisam cultivar parcerias com indivíduos, grupos e entidades que detenham o conhecimento sobre diferentes estilos de repertórios musicais não somente locais, mas regionais, nacionais e mundiais, abarcando diversos estilos artísticos. As competências e habilidades de trabalhar com flexibilidade de uso das informações referentes aos produtos culturais precisam estar incorporadas nos programas ou então nos cursos de extensão ou de educação continuada. Aspectos referentes à identidade também permeiam as razões pelas quais os professores precisam se envolver nos saberes articulatórios. Para facilitar a música na vida dos alunos e de todos os envolvidos no processo educacional, os participantes e as instituições precisam ser articuladores e articulados, precisam mediar os contatos e os projetos.

Razões de cunho educacional também são relevantes. Alguns profissionais são mais conservadores, outros, inovadores ou resistentes. Muitos modos de ensino de música são praticados, porém alguns resistem em basear suas escolhas didáticas em dados confiáveis de pesquisas ou nas reflexões e conselhos de profissionais mais experientes. É importante que o trabalho das associações da área continuem a fomentar a educação continuada para que

os profissionais desenvolvam seu conhecimento técnico-musical ou pedagógico para adaptar ou modular materiais didáticos, conteúdos e repertórios aos níveis de desenvolvimento individuais, às aptidões, às necessidades, aos talentos especiais e às preferências dos alunos com quem trabalham.

Atividades musicais e artísticas motivam os alunos a permanecerem na escola, estimulam os associados a frequentarem os encontros e eventos das associações, ou seja, podem contribuir para diminuição da evasão e para o aumento da participação das pessoas. A música trabalha com o domínio afetivo e com o psicomotor de forma profunda; portanto, uma preparação pedagógica que inclua o desenvolvimento de competências e habilidades para a construção de pontes e articulações pedagógicas contribui para o empoderamento dos professores, facilitando reflexões sobre atos e produtos, fortalecendo funções de liderança e transformando o processo educativo e associativo mais significativo.

O texto publicado pela UNESCO nos alerta para o fato de que temos de aprender a dar as mãos, a trabalhar em parceria, de forma colaborativa, humanista. A UNESCO (2015 e 2016)¹⁰⁶ entende que:

Isoladamente, a educação não pode esperar resolver todos os desafios relacionados ao desenvolvimento, mas uma abordagem humanista e holística da educação pode e deve contribuir para alcançar um novo modelo de desenvolvimento. Nesse modelo, o crescimento econômico deve ser orientado por uma gestão ambiental responsável e pela preocupação com paz, inclusão e justiça social. Os princípios éticos e morais de uma abordagem humanista ao desenvolvimento levantam-se contra a violência, a intolerância, a discriminação e a exclusão. No que se refere à educação e à aprendizagem, significa ir além da estreita visão utilitarista e economista, buscando integrar as múltiplas dimensões da existência humana. (UNESCO, 2016, p. 9)

Contexto em ações, contexto em sons

Refletindo especialmente sobre a formação de professores de música no Brasil na perspectiva do desenvolvimento sustentável, com todo o respeito que tenho por todos os colegas que trabalharam nas várias gestões nesses 30 anos de atuação, considero que a ANPPOM tenha estabelecido interfaces com as subáreas da Música e que, politicamente, esses laços estejam nos funda-

¹⁰⁶ MAROPE, P. T. M.; Chakroun, B. e Holmes, K.P. *Liberar o potencial: Transformar a educação e a formação técnica e profissional*. Repositório UNESCO de acesso livre (<http://unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en>), 2015.

mentos da sua raiz. Porém, os frutos e construtos desse grande rizoma ainda não desabrocharam no contexto da realidade brasileira. Especificamente no que se refere ao desenvolvimento de uma educação musical, verdadeiramente musical e abrangente, as associações que foram criadas a partir da ANPPOM, como a ABEM, a ABET, a ABRAPEM e a TeMA, a meu ver, podem e precisam estar trabalhando juntas, através de vínculos políticos, teóricos e práticos, para desenvolver propostas, projetos e práticas que promovam crédito, saberes e valores significativos na sociedade em geral e no âmbito dos governos municipal, estadual e federal, que possam alavancar resultados mais promissores para a formação de políticas e de profissionais aliados na causa de melhores práticas nas escolas e instituições que se dedicam à formação na área musical.

No que se refere às possibilidades estéticas e tecnológicas possíveis e disponíveis na atualidade, o papel da ANPPOM tem sido importante para garantir os apoios financeiros das pesquisas e cursos de pós-graduação nas várias vertentes da área de Música e também para garantir representatividade nos vários órgãos governamentais. Esse suporte tem sido proveitoso, no que concerne ao apoio e representatividade nos conselhos do CNPq, da CAPES, do MinC e do MEC. Em termos de perspectivas político-acadêmicas, o grupo que trabalhou na fundação da ANPPOM já supunha os desmembramentos associativos das subáreas, inclusive visando ao fortalecimento da produção acadêmica e sua promoção. Parece que isso foi alcançado, pois o número de trabalhos que tem sido apresentado e produzido ao longo das associações da área de Música tem crescido a cada ano, assim como dos seus participantes.

No entanto, a área de Música, especialmente a de educação musical, ainda carece de suporte para fomento no que se refere à aplicação e divulgação das pesquisas, produtos e fundamentos produzidos pelos cursos superiores e pesquisadores. Apesar da ABEM ter um trabalho reconhecido pelos profissionais atuantes, ela sozinha não tem como dar conta da imensidão de elementos e variáveis que compõem a realidade atual e atuante dos profissionais que se dedicam à educação de crianças e jovens neste país. No primeiro Estatuto da ABEM, Capítulo I, Artigo 1¹⁰⁷, existe um parágrafo que afirma: “A ABEM estará vinculada à ANPPOM”. Não tenho conhecimento do atual Estatuto da ABEM e das demais associações de subáreas da Música, mas parece que esse vínculo não tem acontecido ou resultado em práticas e propostas concretas.

Nossas associações, sem dúvida alguma e, principalmente, com a ajuda

¹⁰⁷ Estatuto da ABEM publicado no Setor Gráfico do CPG – Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na rua Prof. Annes Dias, 15º andar, em Porto Alegre. Faziam parte dessa diretoria (1993-1995): Alda Oliveira (presidente), Liane Hentschke (primeira-secretária), Diana Santiago (segunda-secretária), Ana Cristina Tourinho (tesoureira). Conselho Editorial: Raimundo Martins (editor), Rosa Fuks, Ilza Nogueira, Irene Tourinho e Esther Beyrer.

da ANPPOM, podem contribuir para que os cursos de educação de qualidade em Música possam otimizar seus próprios desenvolvimentos em termos dos pilares da sustentabilidade sociopolítica, econômica e ambiental e podem também otimizar a sustentabilidade dos educadores musicais para a sua prática profissional. Os desafios da educação brasileira são imensos, as visões políticas muitas vezes chegam a impedir o desenvolvimento de um trabalho construtivo e esteticamente significativo nas escolas, de tal forma que não se consegue horários, salas especiais nem materiais para o trabalho musical (com raras e belas exceções).

Portanto, espero que nas próximas décadas a ANPPOM possa oferecer o suporte político congregante para galgar o objetivo de fortalecer os cursos e profissionais da área de Música, proporcionando oportunidades de desenvolver uma visão formadora de qualificação contínua, especialmente voltada para professores de música oriundos dos cursos superiores e também dos diferentes contextos populares, assim como para os indivíduos autodidatas.

Essa visão de formação sustentável, articulada e contínua pode significar melhores oportunidades de criar propostas na práxis escolar que venham unir forças para conseguirmos ampliar conexões internas e externas de profissionais e de projetos, festivais nacionais educativos, filmes, documentários, vídeos, aplicativos, CDs com repertórios e grupos musicais de diversos estilos e tendências, que sejam motivadores para os estudantes da rede e que valorizem a produção nacional, local e internacional, possibilitando múltiplas vivências em músicas erudita, popular e das tradições culturais do Brasil. O contexto brasileiro, no que se refere à educação musical, pode ter amplas possibilidades de sons, de entrocamentos e transversalidades curriculares musicais, que engrandecem e animem os contextos culturais e escolares, fomentando projetos e escolas sustentáveis e humanizadas que promovam os indivíduos e a nossa cultura. Assim, a união de saberes e forças políticas das nossas associações em geral, via ANPPOM, poderão, com certeza, contribuir para o surgimento de um novo processo de consolidação das especialidades através da comunhão e das conexões educativas e culturais que poderão advir através de propósitos sustentáveis e articulados. A construção coletiva de pontes pode ser muito bem-vinda para a ANPPOM nesse momento em que comemora seus 30 anos de vida. Ativando as mentes das pessoas, dos seus associados, podemos obter resultados desafiadores, a princípio. Porém, mais tarde podem ser construções poderosas com ramificações de conhecimento e de ações que contribuirão para um novo processo de consolidação e aprofundamento da área de Música no País.

REFERÊNCIAS

BACON, Christopher, Mulvaney, Dustin, Ball, Tamara, DuPuis, Melanie, Gliessman, Stephen, Lipschutz, Ronnie & Shakouri, Ali. "The creation of an integrated sustainability curriculum and student praxis projects". *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Vol. 12 No. 2, 2011, p. 193-208. Acesso em abril 2016. www.emeraldinsight.com/1467-6370.htm

CASTILLO, Romer. Pambansang Pamantasan Batangas. "What does one argue for when one refers to 'quality education' for learners?" *ResearchGate*. Acesso em 17 de Mar, 2016. https://www.researchgate.net/post/What_does_one_argue_for_when_one_refers_to_quality_education_for_learners

CLARK, Barbara e BUTTON, Charles. "Sustainability transdisciplinary education model: interface of arts, science, and community (STEM)". Emerald Group Publishing Limited: *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Vol. 12 Iss: 1, pp.41 – 54, 2011. Acesso em 4/12/2016 <http://dx.doi.org/10.1108/14676371111098294>

COLWELL, Richard. "Music Education and Experimental research". In: *Journal of Research in Music Education*, XV, N.o. 01. Spring: 1967.

CRAIN, William. *Theories of Development*. Concepts and Applications. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* (1991) Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz (Trad.). Coleção TRANS. Direção de Eric Alliez. Acesso em 27.04.2017 http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf

EUROPEAN Commission Directorate-General for Education and Culture. Lifelong learning: policies and programme school education; *Comenius. Education and Training 2020*. Thematic Working Group 'Professional Development of Teachers'.

FOGAÇA, Vilma de O. S. *Formação inicial e continuada do educador musical: articulações pedagógicas e musicais no desenvolvimento das competências docentes*. 258f. Tese (Doutorado em Execução Musical). Orientadora: Profa. Dra. Alda Oliveira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

HAIDET, Paul; Jarecke, Jodi; Adams, Nancy; Stuckey, Heather; Green, Michael; Shapiro, Daniel; Teal, Cayla; Wolpaw, Daniel. "A guiding framework to maximise the power of the arts in medical education: a systematic review and metasynthesis". Mar, 2016 · USA, *Medical Education*, 50(3): 320-331, Março 2016. Acesso em 7.02.2017. DOI: 10.1111/medu.12925

MANNIS, José Augusto. *Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares*. São Paulo, UNICAMP.

MAROPE, P.T.M; Chakroun, B. e Holmes, K.P. "*Liberar o potencial: Transformar a educação e a formação técnica e profissional*". Repositório UNESCO de acesso livre

(<http://unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en>). Título original: Unleashing the potential: transforming technical and vocational education and training (Education on the move). Paris 07 SP, França: 2015.

OLIVEIRA, Alda. *A Abordagem PONTES para a Educação Musical*. Aprendendo a Articular. São Paulo: Paco Editorial, 2015.

OLIVEIRA, Alda. "Articulações e pontes: reflexões sobre a formação de professores e educadores em música". Rio de Janeiro: *IV SIMPOM*. XXII Colóquio do PPGMUS da UNIRIO, no. 4, pp. 1-18, 2016. Acesso em 2/2/2017 Conferência. ANAIS do IV SIMPOM 2016. Disponível em: www.unirio.br/simpom

PERERA, Chamila Roshani; Hewege, Chandana Rathnasiri. "Integrating sustainability education into international marketing curricula". *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Janeiro, 2016.

SOBREIRA, Sílvia Garcia. " Conexões entre Educação Musical e o campo do Currículo". In: *Revista da ABEM*. v.22, n.33, p.95-108 jul.dez. Londrina, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/354> Acessado em: 13/02/2017.

TRINDADE, Rafael. Acesso em 26/4/2017 <https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>
UNESCO. *Repensar a educação: rumo a um bem comum mundial?* Brasília: UNESCO Brasil, 2016. [Título original: Rethinking education: towards a global common good?]

VEIGA, Manuel. Sustentabilidade e música: uma visão enviesada. *Música e Cultura: revista da ABET*, *bvol.8*, n. 1, p. 19-33, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>
.....

COMPOSIÇÃO, ANÁLISE, INVENÇÃO

Silvio Ferraz¹⁰⁸

Para introduzir este artigo, tomei como base duas proposições: a do “método de dramatização”, de Gilles Deleuze, e a ideia de “invenção”, tal qual a propôs Gilbert Simondon em seu curso “Imagination et Invention”. A primeira tem por objeto a inversão da colocação do problema no platonismo: “o que é?”, propondo retirar o foco do objeto, da relação que prevê uma separação objeto-sujeito, para colocar o problema através de outras questões. Para Deleuze, a questão platônica “o que é?” já há um bom tempo poderia ter cedido seu lugar a questões aparentemente muito mais simples, mas bem mais complexas: “quem?, quanto?, como?, onde?, quando?” (DELEUZE, 2002: 131). Não se trata de saber o que se passou em uma música, qual é o significado dela, daquelas frases. Esta questão nunca será a primeira, pois suas respostas dependem antes de quando, onde, como, quem e com quem. A primeira questão, “o que é?”, só pode ser respondida após se saber as alianças que estavam naquela experiência. Distinguem-se aqui dois modos de pensamento. De um lado, a crença de que haja, em uma determinada música, uma essência suficiente e que atravesse todos os seres humanos; de outro, a intenção de apenas tentar compreender o que se passou em uma situação muito específica de escuta e vivência.

¹⁰⁸ **Silvio Ferraz** é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Livre Docente pela UNICAMP. É autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea e do Livro das Sonoridades e organizador de Notas-Atos-Gestos*. Desde seus primeiros estudos acadêmicos, nos anos 1980, quando participou da segunda ANPPOM, tem se dedicado a compreender a pesquisas acadêmicas sempre articulando estudos conceituais e a prática composicional. Atualmente é Professor Titular do curso de composição musical na USP e pesquisador da FAPESP e CNPq.

As duas proposições de certo modo remetem uma à outra, e assim a própria questão da invenção, não mais “o que é a invenção?”, mas onde a invenção se deu, quem teve de realizá-la, que forças se conjugaram no momento da invenção. Não se trata de buscar responder “o que é uma invenção?”. Isto nos levaria a discutir toda a linhagem do conceito, sua essencialidade, variáveis etc. Talvez valha pensar, antes, “quem inventa, inventa o quê?”, ou, como nos propõe Simondon: “a qual situação corresponde a invenção?”, e então como ele mesmo responde: “a um problema, a uma interrupção por obstáculo, por uma descontinuidade que tem a função de barreira” (SIMONDON, 2008: 139).

Por que começo com estas proposições? Para vislumbrar a prática da análise musical como invenção, aquela impulsionada pela força de atração de uma música, o que é bastante diferente das análises de fundamento escolástico, impulsionadas por algo que não está de fato na música, mas em um jogo de demarcação de territórios de conhecimento. De um lado, uma análise que estaria ligada à invenção; de outro, aquela relacionada ao uso estrito de manuais. Tal divisão, conforme observa o pesquisador do IRCAM, Moreno Andreatta, *Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XX^eème siècle : aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, este modelo segue as divisões já bastante recorrentes na história da teoria musical europeia. Na subdivisão de Guido Adler, realizada em 1885, conforme citado por Andreatta, de um lado temos a musicologia sistemática e, de outro, a histórica; a ênfase se dá para a primeira, que é subdividida em pesquisa (*Erforschung*), fundamentação (*Begründungen*), harmonia (*Harmonik*), rítmica (*Rhythmik*) e melos (*Melik*). Tal modelo, de certo modo, é comum ao final do século XIX e na música ele ganhará nova roupagem na proposição de Ernst Krenek em suas *Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen*, fundada no modelo binário do *Fondements de géométrie*, de David Hilbert, de 1899, colocando de um lado um pensamento axiomático e, de outro, as experiências sensíveis, conforme Andreatta (2003: 6-14).

É neste sentido que Luciano Berio vai propor ir além do prazer especulativo, axiomático e simplesmente simbólico:

A melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera. É por isso que os meus *Chemins*, onde eu cito, traduzo, expando e transcrevo minhas *Sequenze* para instrumentos solo, são também as suas melhores análises. [...] (BERIO: 1965).

Para Berio, toda análise é uma fabulação que tem um viés técnico, de trabalho do artesanato da composição. A fabulação pertence ao universo da

invenção, mais do que da doutrina, do controle ou simplesmente da decodificação. Para ele, a análise precisa ir além de “forma de prazer especulativo” ou “instrumento teórico para a conceptualização da música”, mas ser algo que permita uma “contribuição profunda e concreta ao processo criativo” (BERIO, 2006: 138).

Quem inventa inventa um desvio para retomar uma continuidade interrompida. Toda solução é um desvio que visa superar os limites colocados pela interrupção da continuidade. Todo problema é uma interrupção de fluxo. Cai uma pedra no caminho, é preciso transpor a pedra e retomar a continuidade do caminho ou aprender a viver na pedra e retomar outra continuidade. Trazendo uma imagem aqui, há sempre diversas continuidades, as linhas interrompidas não prosseguem apenas sendo redesenhadas, mas podem prosseguir de outros modos, podem prosseguir como pontos. Uma melodia interrompida põe um problema a quem vinha ouvindo, e o compositor apresenta uma saída: repete a melodia, muda de campo harmônico, faz uma escapada, propõe outra melodia e o ouvinte aceita ou não a saída, vai por ela e se sente satisfeito ou frustrado à espera da volta da melodia que ele seguia atento.

Se quem inventa inventa um desvio, é porque uma continuidade e um desvio se fizeram necessários, configurando o campo em que o problema deverá nascer: não haverá o problema da melodia caso não se tenha a melodia antes. E mesmo o desvio, a invenção, se dará conforme o campo desenhado. Como nos propõe Simondon: “todo resultado engloba o regime operatório que o produziu” (SIMONDON, 2008: 140).

Vista como que relacionada diretamente à invenção, o que inventa a análise musical? Que fluxo a análise refaz? E as respostas são algumas, mas todas ligadas às práticas da música. Mas as práticas da música são diversas: o ouvinte e sua escuta; o músico e a decifração que faz de uma partitura; o compositor e suas técnicas; e, por fim, o teórico, que alimentado pelo compositor, pelo intérprete, pela escuta, busca colocar na música a impressão de uma época ou apenas verificar se um sistema prévio de análise dá conta de legitimar a si ou a música. Distinguimos, assim, campos problemáticos totalmente distintos: a escuta, a decifração, a técnica e a teoria. Ou seja, não são abordagens distintas apenas, mas campos problemáticos distintos.

O que verificamos é que em cada um desses domínios (escuta, criação, realização, teorização) há sempre um campo ou mais regime operatório que antecede a operação principal. Na música, este campo poderia tanto ser uma partitura quanto um instrumento musical, sempre implicados em uma situação coletiva ou individual. Tais campos distinguem-se inclusive pelas relações diversas que estabelecem com o tempo e o espaço. Se ouvinte, músico e compositor pinçam momentos mais ou menos salientes e pregnantes de um fluxo em tempo real e assim realçam o aspecto não linear da escuta (DELIEGE;

AHMADI, 1989: 85-104), a teoria da análise se dá em um tempo distinto; ora suas formulações são lineares, ora não, mas sendo claro que se dá fora do tempo, em outro fluxo que não o sonoro-musical. Se a “régua” do compositor, do ouvinte e do músico são maleáveis, intensivas, dinâmicas e metaestáveis, a da teoria busca ser fixa, mesmo se “relativa”, estável e que valha como regra geral e contanto linear e ideal: (1) a escuta é conduzida passo a passo em face do jogo constante entre esquecimento e lembrança; (2) a realização do instrumentista enfrenta o desafio de manter o corpo musical sempre vivo, realçando ou não cada momento; (3) o compositor é conduzido, seja pelos traços de invenção, pelas “sacadas” que permeiam a música a cada momento, seja por uma regra geral que estaria por trás de tudo e que permitiria a vida ao longo de um grande espaço-tempo; (4) já o teórico busca formular uma regra geral que precisa ser validada frente a outras regras gerais, que permeie não apenas uma música, mas, quiçá, todo um grupo de músicas. Muitas vezes guiadas por pressupostos de uma época, como lhes são próprios, as teorias musicais se dão sempre em defasagem quanto à música que analisam. É assim que o pressuposto de uma análise linear que tenta ser própria ao século XIX dificilmente dá conta da análise de obras de compositores como os da New York School ou mesmo em face de uma ideia radical como a *Momentform* de K. Stockhausen.

Isto não significa que compositores não praticaram teorias e que teorias não alimentaram compositores, instrumentistas e ouvintes. Compositores muitas vezes sonharam com uma lei geral, que lhes desse a garantia de estarem no caminho mais seguro, sobretudo quando falamos de uma música experimental onde os modos de trabalho não são considerados coletivos ou comuns.

Os limites são tênues e as práticas se interpenetram. Mas acredito que seja importante ter sempre em mente tais distinções e que não existe a forma mais correta de leitura da arte. Mas compreender as implicações do tempo em cada modo de enfrentamento da música leva a lugares muitas vezes tão distantes que acreditar em sua interpenetração seria ingenuidade. “Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de carroça do que entre um cavalo de carroça e um boi” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 314).

* * *

“Não estou tão preocupado que se ouça como a música é feita. Se algumas pessoas ouvirem exatamente o que está acontecendo, fico contente por isso; se outras pessoas não, mas mesmo assim tiverem gostado da peça, também ficarei contente.” (REICH, 2002: 91).

É no sentido de uma análise pautada pela invenção que neste artigo retomo a proposta analítica do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Neste terreno, três trabalhos de Willy são representativos: *Beethoven, o proprietário de um cérebro*, *O multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira* e a análise das *Variações sobre tema de Anton Diabelli, op. 120 de Beethoven*, realizadas em aula na Universidade de São Paulo (Cf. ULBANERE, 2005: 62-63; 64-65 e FERRAZ, 1979).

Mesmo tendo realizado análises que marcaram seus alunos e outros compositores que as assistiram ou leram, Willy, no entanto, não fundou um método analítico nem realçou alguma técnica composicional específica. Talvez possamos encontrar paralelos nas análises realizadas por Herbert von Eimert (EIMERT, 1961: 3-20), André Boucourechliev (BOUCOURECHLIEV, 1993) e Pierre Boulez (BOULEZ, 1995). Análises de compositores onde o objetivo não era nem demonstrar técnicas composicionais, como fez Messiaen ao analisar Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 124 seq. e 99), nem desenvolver um sistema analítico específico. Pode-se dizer que os trabalhos de Willy Corrêa revelam sempre a busca pelos desvios e, em concordância com esta posição, não se limita a um ou outro modo analítico. O objeto de trabalho é a música e suas realizações, e não as teorias com o que não há razão para uma coerência, mesmo que algumas vezes vejamos o compositor buscando relacionar análises estruturais ao pensamento da semiótica ou da linguística de Jakobson, ou mesmo às análises harmônicas por graus ou funções.

Neste artigo, interessa a análise como reversão da composição; realizar a análise musical como quem compõe ao contrário. Seguindo assim a proposta que Willy realça no *O multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira*, neste pequeno livro encartado junto ao número 10 da revista *Barroco*, onde inventa o caso do menino Manoel Dias, que um dia teria quebrado um relógio de seu pai e anos depois, já adulto e “compositor Manoel Dias de Oliveira”, teria voltado ao relógio do pai, estudado peça por peça e remontado (OLIVEIRA, 1978/79: 62). Estudar uma obra para remontá-la em outra obra, como fez Berio em seus *Chemins*. Não se trata de uma desmontagem simples, mas de desmontar pontos pregressos onde os compositores teriam retorcido a linguagem musical, mantendo traços de continuidade com alguma tradição.

Conforme observei na introdução deste artigo, compositores, ouvintes, e mesmo instrumentistas não trabalham sob a ótica da linearidade. Análises como as de Herbert Eimert, André Boucourechliev, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, H. J. Koellereuter, Arnold Schoenberg, ora técnicas ora poéticas, sempre esbarram no problema simples da heterogênesse na qual está compreendida toda criação artística, e com isto desviam da sistematização. Willy segue pelo mesmo caminho. Mesmo tendo por questão quais seriam os elementos do que denomina “linguagem comum”, possível de atravessar uma nova música – o mecanismo geral das polarizações, conforme Edmond Costère, a forma

ABA (OLIVEIRA, 1977: 83-98), a linguística geral e a semiótica –, suas análises pinçam de cada obra os momentos em que os compositores conseguiram se desviar das proposições desta “linguagem comum”, mas mantendo com ela o elo da invenção da continuidade que teriam quebrado. Ou seja, o compositor tem de se haver com a heterogênesse das obras, com o fato de que a cada momento compositores podem se valer de elementos vindos de lugares díspares para compor o que parece ser uno e contínuo. Uma análise de desvios, ou seja, da invenção.

Willy realiza, assim, suas análises pinçando pontos singulares onde os compositores torceram os caminhos da tradição, mas sempre em diálogo com esta tradição. É o que se observa em Beethoven quanto aos modos como ele usava a intensidade, desfazendo a certeza das dinâmicas cadenciais, ou quanto ao silêncio, à paródia, à emancipação da anacruse e outras estratégias nas *Variações sobre tema de Diabelli* op.120. Suas análises são mais do que a satisfação de uma curiosidade, são buscas por estratégias composicionais, uma busca ao mesmo tempo técnica e poética que permite que o compositor lentamente construa o seu “paideuma”: Machaut, Josquin, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler, Berg, Webern, Berio, Pousseur, Manoel Dias de Oliveira, Eisler.¹⁰⁹ Uma lista que não para apenas nos compositores, e heterogênea, vai buscar em outras imagens aquelas que possam ser pertinentes: Manoel da Costa Athaide, Bertold Brecht, Giulio Girardi, Avião,¹¹⁰ Alberto Giacometti, Adhemar Campos, Guimarães Rosa, Tarkovsky, Hegel, Rouault.

Embora nunca tenha observado tais questões nas aulas ou textos publicados por Willy Corrêa, é interessante notar que este modo fragmentado de análise, onde o compositor realça apenas a não linearidade da escuta, dá conta do fato de que uma composição nunca provém de uma homogeneidade, mas de uma heterogeneidade.¹¹¹ A música, como qualquer arte, nasce de diversos lugares, os mais disparatados, que o compositor conecta. Saber conectar – o que para Deleuze e Guattari é justamente o “agenciamento”. O compositor surge como agente de produção de blocos que espelham encontros (hecciedades), reunindo pontos esperados, pontos inusitados, próximos ou distantes: Beethoven-Mahler-Strauss... Reunir Mahler e Strauss, estes dois compositores cujas correspondências trocadas traziam uma relação que musicalmente mui-

¹⁰⁹ Sobre o paideuma de Willy Corrêa de Oliveira, ver as “Considerações finais” da tese de doutorado de Maurício De Bonis (DE BONIS, 2010). Ao invés das linhas duras herdadas pela historiografia, Ezra Pound usa o termo Paideuma a partir de Leo Viktor Frobenius, referindo-se à ideia “raspar as cracas ou a ‘atmosfera’ que ronda um termo longamente empregado”, para através de estudo focado de uma comparação e dissociação, pensar as “raízes fibrosas em ação” em um termo (POUND, 1970: 57-58).

¹¹⁰ “Avião, conheci-o em Teresina. Era louco fantástico, fanático por cinema americano” (OLIVEIRA, 1979: 9).

¹¹¹ Sobre a questão da homogeneidade na música do século XX, ampliada pelos modelos analíticos neopositivistas, ver Berio (2006: 21). Sobre heterogeneidade, ver Ferraz (1996).

tos tenderam a esconder (a começar por Alma Mahler ao queimar a parte da correspondência que dizia respeito às cartas de Strauss a Mahler (BLAUKOPF, 1982)); reunir Manoel Dias de Oliveira e Félix Mendelssohn como acontece em *Passos da Paixão*.¹¹² Não se trata de reuniões casuais, mas de uma verdadeira seleção operada pelo compositor, seu paideuma, onde não está sendo desenhada uma linhagem hierárquica, mas uma linha maleável que conecta pontos que poderiam não estar conectados se o agente fosse outro, mas que nem por isto não respira uma coletividade.

O agenciamento operado por Willy Corrêa se manifesta, assim, tanto em seus textos quanto em suas obras musicais. As análises que realiza de Beethoven, Manoel Dias de Oliveira e mais recentemente de Villa-Lobos trans parecem muito dos *happenings* dos anos 1970. Verdadeiros acontecimentos, sendo eles a superfície onde elementos oriundos de universos distantes vêm se encontrar.

Nos anos de 1978, em viagem à cidade mineira de Prados, vizinha da mais conhecida Tiradentes e de São João del-Rei, Willy conhece a música coral do compositor Manoel Dias de Oliveira. Prados, São João del-Rei, Tiradentes, a talha de outra das igrejas do barroco mineiro, as procissões, a fala do maestro Adhemar, os manuscritos do Museu da Casa de Padre Toledo, receberão a força de agenciamento da música de Manoel Dias. A reunião irá ainda trazer Guimarães Rosa, Lourival Gomes Machado, Manoel da Costa Athaide, Antônio Francisco Lisboa e Murilo Mendes. É assim que nascem juntos o texto “O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira” e a composição para coro a quatro vozes e orador *Passos da Paixão*. Os dois trabalhos são marcados pela arte da reescrita, uma arte que está no próprio Manoel Dias de Oliveira, quando reescreve a música de David Perez e outros compositores europeus cujas partituras lhe chegavam às mãos (FERRAZ; DOTTORI, 1990 e DOTTORI, 1992), o mesmo processo que Lourival Gomes Machado encontrou em Antônio Francisco Lisboa nas suas diversas “reescritas”, como na releitura que faz das escadarias da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Braga, em Portugal, através de seus profetas realizados em Congonhas do Campo (MACHADO, 1969).

* * *

Um parêntese:

Na última década do século XX, três trabalhos marcaram o estudo sobre a gênese composicional no barroco mineiro.

Sem muitas evidências de provas documentais, os estudos sobre o passado musical brasileiro se faziam a partir de especulações conduzidas por

¹¹² Esta reunião está expressa na composição de *Sursum Corda: uma nênia*.

associação de entoações¹¹³ presentes nas partituras e no modo de cantar dos herdeiros daquela prática musical – os músicos das “liras” e “organizações litero-musicais”. É assim que Willy irá associar as invenções de Manoel Dias àquelas de um Joaquim des Près e que José Maria Neves associou o solo do canto da Verônica a uma tradição moçárabe.

Dois momentos da pesquisa do barroco mineiro seguiram este método associativo de entoações. Em um primeiro momento, as músicas do barroco mineiro foram associadas aos expoentes da música ocidental, como se tudo tivesse se dado em uma linha reta desde Bach, Handel, Haydn e Mozart; mas tal leitura não tardou a ceder lugar a outra, quando já não era mais possível manter tais relações de superfície sem apresentar evidências documentais e sem questionar a linearidade da história.

Conduzidos pelo espírito de invenção e pelo método associativo de entoações, em 1989 Maurício Dottori levantou a hipótese de o barroco mineiro ter seu fundamento na ópera napolitana. Propusemo-nos, ele e eu, a encontrar alguns traços da gênese composicional do barroco mineiro, tendo como primeiro exemplo Manoel Dias de Oliveira, já que este era um compositor cujo interesse nos era recíproco. Duas hipóteses acompanharam o trabalho, ambas orientadas por fiapos de memória musical, com poucos traços materiais de partituras e uns poucos documentos históricos.

Pesquisamos pelos principais arquivos mineiros em busca de traços de obras que teriam chegado a Minas na época em que o barroco mineiro se desenhava. Sabíamos, havia um bom tempo, da existência de partitura do *Matutino dei morti*, de David Perez, Mestre de Capela de Lisboa, entre 1752 e 1778, em publicação inglesa de 1774, no arquivo da Lira Sanjoanense, em São João del-Rei. Eu me lembrava de ter visto a partitura em 1978 quando Adhemar Campos Filho, maestro da Lira Cecilianiana em Prados, levou um grupo de músicos paulistas em visita guiada ao arquivo por Aluizio Viegas. Dottori e eu retomamos este mesmo caminho em 1989, quando, além da partitura, Viegas nos mostrou um inventário de 1833, de Lourenço Braziel, músico comentado por Vincenzo Cernicchiaro em *Storia della musica del Brasile* (CERNICCHIARO, 1926: 73). No inventário, diversas músicas atestavam a importância de Manoel Dias como compositor. Junto às suas músicas, umas tantas outras de compositores europeus, mas nada de David Perez, que era o que realmente procurávamos. Mesmo sem uma segunda comprovação documental, começamos a trabalhar diretamente sobre a partitura e em nossos reservatórios pessoais de entoações (melodias, texturas, harmonias).

¹¹³ Sobre o conceito de entonação (*intonation*) desenvolvido por Boris Asafiev em seu trabalho: *Forma musical como processo*: entoações, originalmente escrito em russo e apenas parcialmente traduzido para o inglês, ver Viljanen (2005) e McKay (2015).

Mais do que procurar uma gênese, tecíamos relações, indo desde aquelas mais evidentes pelos documentos e dados históricos – a relação da música do barroco mineiro com aquela produzida em Nápoles, desde meados do século XVIII – até às menos evidentes, mas tão apaixonantes quanto: relacionar a música de Manoel Dias, suas construções melódicas descendentes, com notas repetidas (como o faz no início de seu *Magnificat em Fá*, por exemplo), com os Vissungos escravos anotados por Ayres da Mata Machado Filho em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Mais poética do que musicológica, esta relação, no entanto, tinha elementos interessantes para o pensamento composicional, e por isto a mantivemos no artigo que foi aprovado para publicação no ano seguinte, 1990, na revista *Ciência e Cultura* (FERRAZ; DOTTORI, 1990: 662-669).

Nos anos que se seguiram, outras obras de David Perez foram descobertas em acervos mineiros e paulistas. Em 1997, Lenita Nogueira publicou *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais* (NOGUEIRA, 1997), constando diversas partituras do compositor napolitano, em diversos outros arquivos foram localizadas mais peças de Perez, de certo modo confirmando a intuição de Dottori. Em *O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, Paulo Augusto Castagna segue, talvez, por um caminho semelhante, desvendando os caminhos da gênese da música no Brasil colônia, trazendo outros compositores como Antônio Galassi (CASTAGNA, 2000). Talvez Manoel Dias tenha copiado e recopiado Galassi e Perez, ou que o caminho seja totalmente outro passando pelo “gosto moçárabe”, como observou José Maria Neves (NEVES, 1997: 42), que tanto ouviu em sua infância o “O vos omner, qui transit per viam”, que em Minas é conhecido como *Canto de Verônica*, cantado pelas vozes anasaladas e quase gritadas das sopranos do Campo das Vertentes em Minas Gerais, sobretudo aquele atribuído a Manoel Dias de Oliveira e que traz grande proximidade com o Recitativo do moteto *Miserere* citado por Willy Corrêa em seu *Passos da Paixão*.

* * *

Eu sempre tive para mim que o melhor comentário possível sobre uma sinfonia é outra sinfonia (BERIO, 2006: 40) – é por este mesmo caminho que Willy Corrêa de Oliveira compõe *Passos da Paixão*, de 1978.

Escrita para coro a quatro vozes, com diversos *divisi* e orador, *Passos da Paixão* tem por base duas obras de Manoel Dias de Oliveira, entremeadas de outras entoações que foram legadas pela tradição clássico-romântica europeia. Uma vez em Prados, em junho de 1978, Willy se aproxima da música de Manoel Dias de Oliveira e do compositor pradense Adhemar Campos Filho.

Adhemar – é quase a volta de Manoel Dias – trabalhou incansavelmente na recuperação da obra do compositor e era profundo conhecedor de seu repertório composicional, bem como de dados biográficos que estavam em documentos esparsos nos arquivos entre São João del-Rei, Tiradentes e Prados. Mas o que Willy encontra em Manoel Dias é a força de um compositor que não só teria desmontado um relógio e remontado, mas teria repensado o próprio relógio ao remontá-lo. Como já observei antes, Willy reescreve Manoel Dias, que, por sua vez, reescrevia não só como calígrafo dos Compromissos das Irmandades das Mercês e Bom Jesus de São José del-Rei, mas também na retomada de trechos completos de obras corais de um compositor como David Perez, ou mesmo Gines de Morata, como outrora se tentou relacionar a harmonia renascentista de seu moteto *Bajulans*. Ou seja, Willy reescreve o reescritor.

Como Willy reescreve o *Moteto de Visitação de Passos*, de Manoel Dias de Oliveira, em seu *Passos da Paixão*?

A folha sobre a qual Manoel Dias compõe sua *Visitação* é um palimpsesto, papel usado já cheio de notas sobre o qual outra peça será escrita, deixando aparecer a que lá estava antes. É a primeira frase da *Visitação de Passos* que Willy ira simplesmente recortar, apresentar e reapresentar incessantemente, ora a quatro vozes, ora a três ou mesmo duas vozes, ora acompanhada da voz de uma soprano solo extremamente ornamentada, ou ainda contraposta a

15^o

The image shows a musical score for page 15 of 'Passos da Paixão'. It is divided into two main sections, Soprano (S) and Bass (B), each with four staves. The notation is highly detailed, featuring numerous ornaments, slurs, and dynamic markings (p, mf, f, sf). The score is written in a style that emphasizes intricate rhythmic and melodic patterns, reflecting the 'Baroque church carvings' mentioned in the caption.

Fig. 1 – Desenhos ornamentais, como talhas de igrejas barrocas, em *Passos da Paixão* de Willy Corrêa do Oliveira.
 FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

blocos microtonais que cantam ornamentos e fragmentos da primeira frase da *Visitação*, e, sobretudo, introduzindo um novo texto no lugar do original. O texto de tradição católica dá lugar ao poema de Affonso Ávila, e a peça é dedicada à memória do poeta mineiro Murilo Mendes. Mas realmente salta aos olhos quando o compositor simplesmente se vale do aspecto visual das talhas das igrejas barrocas em uma transposição que cruza o visual ao sonoro (Fig. 1). Um dia alguém terá de escrever sobre a beleza das partituras de Willy Corrêa de Oliveira, assim como alguém já deve ter escrito sobre as partituras de John Cage.

Em um agenciamento livre, Willy não se baseia apenas nas partituras. Ouvir o modo como Adhemar Campos realizava as obras de Manoel Dias (conforme gravações registradas nas Semanas Santas de Prados ou no disco dedicado ao compositor pelo Projeto Música da Inconfidência de 1985) também é material composicional. Adhemar realizava tais obras em um tempo extremamente estirado, reforçando os batimentos de retardos e antecipações, quase que perdendo o tempo medido, não sendo inútil dizer que era um admirador incondicional de *Atmospheres* de Ligeti e de *Threni* de Penderecki.

Uma coisa que talvez valha pensar aqui, sobretudo a partir do que comecei falando no início deste artigo sobre o motor que leva à análise. O interesse que leva o compositor a analisar uma obra já determina de certo modo o campo problemático e as ferramentas analíticas que ali podem se cruzar. Harmonicamente, um dos aspectos interessantes da *Visitação* de Manoel Dias é o jogo de alteração menor-maior sobre um mesmo acorde. A peça começa com um acorde de Lá, de colorido maior, que tendo função de dominante é estirado nas formas de uma ladainha em sextas paralelas, acabando por fim sobre um acorde de Lá menor. O compositor explora a dissonância horizontal entre o dó natural e o dó# dos dois acordes. Este mesmo jogo pode ser encontrado em diversas obras de Manoel Dias, como em seu *Bajulans*, onde faz se chocarem os acordes de Ré maior e Ré menor. Duas cadências distintas, mas que trazem o jogo que vai interessar a Willy, e que talvez seja aquele mesmo que Adhemar Campos perseguia arrastando o tempo e deixando vibrarem os batimentos e choques de segundas (Fig. 2).

Visitação dos passos, cp. 1-3

bajulans

Fig. 2 – Compassos iniciais da *Visitação dos Passos* e *Bajulans* atribuídos a Manoel Dias de Oliveira, destacando a relação maior/menor. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

O segundo ponto, também harmônico, que, sem dúvida, desconcertou Willy, foi a pequena seqüência cromática, quase uma “escala árabe”, que Manoel Dias emprega na segunda frase de sua *Visitação*. É nesta frase que ecoa um grande número de choques de segundas, mas não são apenas as dissonâncias que interessam a Willy, também a proximidade desta frase com a ideia de polarização por vizinhanças de segundas menores que o teórico francês Edmond Costère havia observado como sendo a cinética natural da música tonal “la cinétique naturelle” (Cf. COSTERE, 1962: 66; 89). A frase do baixo de fato oscila entre uma polarização sobre a nota Lá e outra sobre o Ré (Fig. 3).

Visitação dos passos, cp. 5-7

Fig. 3 – Compassos 5 a 7 da *Visitação do Passos* de Manoel Dias de Oliveira, frase com sensíveis inferior, diminuto resultante de sétima de dominante polarizando a nota Ré, e sensíveis superior e inferior, próprios de cadência napolitana, como modo de polarização sobre a nota Lá. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

Outra frase de interesse na peça de Manoel Dias é dos baixos circundando cromaticamente uma nota Mi, fundamental do acorde de Dominante da tonalidade principal (Fig. 4). Willy não emprega diretamente esta frase, mas ela e todo este pensamento de aproximação cromática de notas polares, com as quais buscava constituir as bases de uma linguagem musical comum, em um forte vínculo com as principais entoações – no sentido de Asafiev – da música tonal do ocidente. É este movimento de circundar notas lançando a atenção da escuta sobre elas, como se fossem polos sonoros, que irá atravessar a escrita da voz de soprano solo de *Passos da Paixão* e a profusão de ornamentações nas passagens escritas para *divisi* de todas as vozes.



Fig. 4 – Compassos 22 e 23 da *Visitação do Passos* de Manoel Dias de Oliveira, frase com sensíveis inferiores polarizando a nota Mi, desenhada no baixo com suspensão das vozes restantes sobre um acorde com função de subdominante. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

O solo de soprano de *Passos da Paixão*, que Willy sobrepõe ao coro de Manoel Dias, faz referências constantes à frase cromática dos da *Visitação*, mas costurada em meio a entoações que remetem a Brahms e a seus *Intermezzi e Capricci* dos Op.118 e 119, passando ainda pela *Sonata* e pelo *Concerto para violino* de Alban Berg, que, por sua vez, não deixa de remeter por diversos momentos ao *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg e a toda a harmonia atonal com base em acordes aumentados de terças.

É assim que Willy analisa Manoel Dias, fazendo atravessar sua escrita por todas aquelas que dela respira e das quais a própria obra de Manoel Dias talvez também pudesse respirar. Mas, como disse anteriormente, não se trata apenas de uma visita melódica, ou harmônica, mas também de uma visita visual. Sem dúvida ficou em Willy a marca da “campana de número duas” da Capela de São João Evangelista de Tiradentes, onde foi enterrado o corpo do compositor mineiro, e a talha das igrejas de Tiradentes veio se fazer presente não apenas na passagem que exemplifiquei acima, mas por toda a peça, até que

Fig. 5 – Outro momento com desenhos ornamentais (talhas de igrejas barrocas) em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, destacando-se presença do motivo de Manoel Dias ora comprimido ora expandido em vozes solistas e em cluster. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Miserere, também de Manoel Dias de Oliveira, que tem como momento central um solo recitativo de contralto. É esta mesma melodia, analisada em *O multifário Capitam Manoel Dias*, que o compositor empregará como eixo formal de seus Passos da Paixão. Como diz Willy sobre recitativos: “Um recitativo quer pelo caráter, quer pela prática, tem livre curso: podendo interpolar-se no desenvolvimento de uma peça sem causar perdas e danos à unidade. À maneira de uma frase feita, necessária, cumpre sua função sem prejuízo do conjunto” (OLIVEIRA: 1978/79: 69). Manoel Dias havia disposto seu Recitativo como segundo momento de seu *Miserere*: *Miserere-Recitativo-Amplius*. Seguindo o caminho de invenção do compositor mineiro, que traz no seu recitativo entoações que já haviam figurado no começo do *Miserere*, Willy cita *ipsis litteris*, o texto musical de Manoel Dias, deixando entrever de onde vieram os elementos que compuseram o solo de soprano (Fig. 6).

culmina em um grande *tutti*, onde o coro canta a dispersão sonora da frase principal da *Visitação dos Passos* em entoações de altura não definida, uma grande nuvem de ornamentos como que refazendo a sonoridade de ressonância da igreja vazia e a visibilidade de sua talha retorcida.

Passos da Paixão, de Willy Corrêa, é organizada conforme os passos da paixão de Ouro Preto: Passo de Antônio Dias ou do Ecce Homo; Passo da praça ou da Cruz às costas; Passo da rua São José ou do Senhor da cana verde; Passo da ladeira do Paracatu ou da flagelação; Passo da capela do Bonfim ou da Crucificação. Os cinco Passos remanescentes em Ouro Preto, todos quase que seguindo a ordem que os apresenta Manoel Bandeira em *Guia de Ouro Preto* (BANDEIRA, 1967).

Seguindo a ordem dos Passos, o quinto será o central: Passo da Ladeira. A forma retoma o ABA' do *Miserere*.

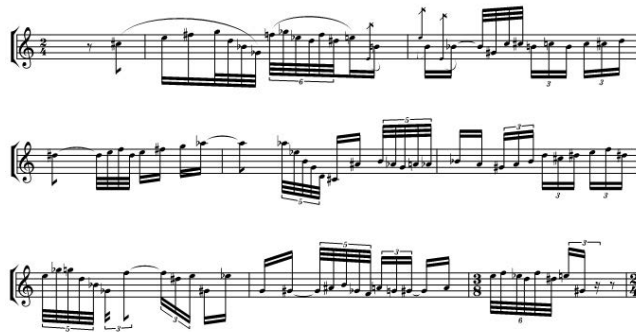


Fig. 6 – Solo de soprano de *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira.
 FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

SOLO

ET SE - CUMSUMMUL-TU - DI - NEM MI-DE-RA-TI-O-NUM RUM
 DE - LE I - NI-GUI-TA-TEM ME - AM I - NI-GUI - TA - TEM ME - AM

passo da ladeira do paracatu
 ou da flagelação

contralto solo:
 1:04 aprox.

do es-pí-ri-to es-tá pron-to do es-pí-ri-to es-tá
 pron-to ma-as a carne fca ca o es-
 pí-ri-to es-tá pronto ma-as a carne fca no os passos da
 pai-xão

obs: inicia-se com o coro cantando o segmento A. O contralto solo deve intervir com o seu recitativo a partir do segmento B (e como ocorrência principal); e é necessário convulvir antes da dupla barra (pg 8). As intensidades do contralto devem ser base as do coro.

Fig. 7 – Recitativo do *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira e reescrita em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa de Oliveira. Fonte: Cópia realizada para o III Festival de Música de Prados, julho 1979 e manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

The image shows a musical score for 'Miserere' with several annotations. At the top, there are three boxes containing melodic fragments. Below these, there are two more boxes, one with circles around notes and another with arrows indicating transpositions. The main score is for Soprano and Contralto, with piano accompaniment. Annotations include 'MANIFESTO' and 'INVERTIDO E TRANSPORTADO'.

Fig. 8 – Relações de repetições literais e transpostas que compõem o solo de soprano de *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e exemplo do compositor relacionando elementos internos presentes no coro e recitativo do *Miserere* atribuído a Manoel Dias de Oliveira. FONTES: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos e Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira (OLIVEIRA, 1978/79: 70).

ção dos Passos de Manoel Dias. A peça desenha uma sequência de transformações cada vez mais radicais.

Compondo uma linha melódica que a todo tempo remete à sua heterogênesse, cada pequeno fragmento conectando um universo bastante amplo da escrita melódica na história da música ocidental de concerto, Willy constrói sua peça tendo a repetição, sobretudo a reiteração quase imediata, como principal motor. Apenas falando de alguns traços reiterados em proximidade: repetição de sequências intervalares, ampliação com incrustação de “notas de passagem”, repetição frásica com transposição, repetição de estrutura rítmico-direcional, e outros modos de repetição e transformação comuns à prática musical escrita. Tais operações refletem inclusive o próprio modo como Willy analisa e que reproduz na imagem abaixo, conforme o compositor realiza no pequeno artigo-livro sobre Manoel Dias de Oliveira (Fig. 8).

É também sob o princípio da repetição, quase uma forma $A A'A'' A'''B A'''' A''''''$, que Willy reescreve os primeiros oito compassos da *Visita-*

“passo de antônio dias”¹¹⁴: 4 vozes (SATB)¹¹⁵ reescrita literal dos compassos 1-2 de Manoel Dias, cortando a primeira frase antes de sua bordadura final

“passo móvel”¹¹⁴: 4 vozes (SATB) com solo de soprano adicionado

“passo da praça”¹¹⁴: 3 vozes (SAT) com baixos em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo Si natural

“passo da rua”¹¹⁴: 2 vozes (AT) femininas em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo Mi natural

“passo da ladeira”¹¹⁴: Coro (SATB) em clusters de altura não definida e nota aguda de soprano, seguido de contralto solo, reescrita literal do solo de contralto do *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira sobreposta à nota longa de altura não definida de baixo e soprano

“passo da ponte seca”¹¹⁴: Tutti com leitura ao microfone, solo de soprano, coro em *divisi*

“passo da capela do bonfim”¹¹⁴: 4 vozes solistas, quarteto, SATB, reescrita literal dos 8 primeiros compassos do primeiro e segundo coro da *Visitação do Passos*¹¹⁶ com sobreposição de leitura em “entonação eclesiástica” e o restante do coro em resposta “como a comunidade de fiéis no responsório.

Importante observar que, mais uma vez, todas as escolhas feitas são conduzidas pela história, por traços de referência. Até mesmo a forma. As referências aqui são os Oratórios, sobretudo os de Mendelssohn, com seus quartetos duplos, quartetos, coros, recitativos. Nos coros da segunda parte do “passo da ladeira”, Willy deixa entrever a lembrança do coro nº 34, do Oratório *Elias*, Op.70, de Mendelssohn. O material para a realização da peça, como descrito no quadro acima, são os poucos compassos de Manoel Dias reiterados por diversas vezes, a cada reiteração uma variável do tipo subtração (SATB, SAT, AT) e um elemento novo que se sobrepõe com melismas microtonais em torno de eixos polares precisos (Si, Mi, Lá, sobrepostos a um fragmento de peça que corre todo em Lá menor) ou espalhados pela tessitura das vozes em alturas não definidas, novamente em melismas e mesmo em clusters.

Embora Willy tenha se dedicado a pensar a questão da repetição enquanto memória ou retorno que se dá após a quebra provocada por elementos contrastantes, aqui se trata da reiteração direta. O fragmento de Manoel Dias corre ao longo da peça como uma esteira contínua, uma ladainha (Fig. 9). Tudo que remete a uma procissão de visitação de passos. Esta continuidade dá conta dos elementos díspares que o compositor reúne em sua memória e que agencia em sua música. Vale aqui remeter ao seu *Concerto para piano* e a algumas anotações de aulas de Willy, bem como à nota de concerto, onde se refere ao modo como Liszt faz um fragmento melódico passear por momentos

¹¹⁴ Em minúsculo conforme manuscrito da partitura.

¹¹⁵ SATB, soprano, alto, tenor e baixo, conforme notação da partitura.

¹¹⁶ A *Visitação* é escrita para dois coros a 4 vozes, em responsório direto onde cada uma das frases é cantada pelo Primeiro Coro e imitada pelo Segundo.

distintos, ora em solo de piano, em duo com instrumentos da orquestra, em um *tutti* orquestral (MACDONALD, 2001).

The figure consists of four distinct musical notation boxes. The top-left box shows a single melodic line with notes and stems. The middle-left box shows four staves labeled B, 1, 2, and 3, with notes and stems forming a dense cluster. The bottom-left box shows a single melodic line with notes and stems, with a large arch over it and the marking 'M.C.'. The right box is the largest and shows five staves labeled A, B, C, D, and E. It contains a complex cluster of notes and stems. Above the first staff is the marking 'A 12º' and 'Mozartoso'. Below the first staff is the marking 'P (tutti) sfz'. At the bottom right of the right box is the marking 'pizz'.

Fig. 9 – Transformações do motivo da *Visitação dos Passos* de Manoel Dias de Oliveira em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e passagem em clusters que faz referência ao coro nº34 do *Elias* de Mendelssohn. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Assim, a unidade aqui é não teórica, mas concreta, a reiteração direta, de fácil escuta, como um modo de desenhar a esteira sobre a qual desfila a heterogênesse. Tal modo de operar é bastante distinto daquele do pensamento de uma música pautada pela homogênesse, em que a unidade nasce de um ponto único ou de alguns poucos pontos, tornando todos os outros irrelevantes. Cito aqui novamente Steve Reich em entrevista com Michael Nyman (REICH, 2002: 91-93), quando afirma que, mesmo compondo a partir de um processo que aparentemente é único e atravessa toda a peça, não há como evitar as decisões locais. Já o primeiro material escolhido é arbitrário, o modo como será tratado também, quanto tempo durará a peça, onde serão os cortes, a continuidade, que tipo de continuidade, existindo sempre a figura do compositor que não é uma simples máquina de escolha, mas de uma máquina de agenciamento conduzida por um pensamento, por um paideuma, por sonoridades recorrentes, por posições políticas. De fato, o compositor põe elementos em relação, mas aqueles elementos que foram a mola de

propulsão da necessidade de a música ser escrita. Tais elementos e relações são apenas fracamente conduzidos por algum sistema simples. O sistema da composição é complexo, rizomático, como diriam Deleuze e Guattari. Seguem uma lógica complexa, onde qualquer ponto é porta de entrada e saída, onde pontos muito distantes se relacionam quase que por sua própria conta, e onde o fechamento de uma análise a um só sistema sempre põe a música em risco de raquitismo, como observa Luciano Berio sobre as teorias neopositivistas na música (BERIO, 2006: 129 e BERIO, 2013 e BERIO, 1981: 115-116).

Com isto, finalizo este texto com a citação de uma aula de Willy Corrêa de Oliveira sobre análise musical e sobre a ética do encontro em um agenciamento:

A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical, porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita ou uma fórmula para aplicação de teorias. Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise (Trecho de aula de Willy Corrêa, citada e transcrita em ULBANERE, 2005: 85).

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manoel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BERIO, Luciano. Elogio della complementarità. In: *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge/Londres: Harvard Univ. Press, 2006.
- BERIO, Luciano. "Chemin I: author note", disponível em <<http://www.lucianoberio.org/node/13317836302009=1>>. Acesso 01/03/2017.
- BERIO, Luciano. *Intervista sulla musica, a cura di Rossana Dalmonte*. Edizione: Laterza, 1981.
- BLAUKOPF, Herta. *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondencia 1888-1911*. Madrid: Altalena, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993

- BOULEZ, Pierre. Stravinsky demeure. In: *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995
- CASTAGNA, Paulo. O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Doutorado em História Social, FFLCH, USP, São Paulo, 2000.
- CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica del Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- DE BONIS, Maurício Funcia. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, "Méthode de dramatization", In: *L'île déserte et autres îles, textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Minuit, 2002.
- DELIÈGE, Irene e AHMADI, A. El. Mécanisme d'extraction d'indices dans le groupement – étude de la perception sur la "Sequenza VI" de Luciano Berio. *Contrechamps 10: Composition et perception*. Lausanne: L'Age d'homme, 1989.
- EIMERT, Herbert von. Debussy's Jeux. Die Reihe. vol.5. Pennsylvania: Theodore Presser Comp/Universal Edition, 1961.
- DOTTORI, Maurício Soares. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. Dissertação de Mestrado em Artes. ECA. USP, São Paulo, 1992.
- FERRAZ, Silvio e DOTTORI, Mauricio Soares. "Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez: uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana", *Ciência e Cultura*, vol. 42, São Paulo: SBPC, 1990.
- FERRAZ, Silvio. *Caderno de aulas com Willy Corrêa de Oliveira*, cursadas entre junho e julho de 1979. ECA, USP, 1979.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a questão da diferença na música contemporânea*. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1996.
- MACDONALD, Hugh. Transformation, thematic. In: SADIE Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London: Macmillan, 2001.
- MACHADO. Lourival Gomes. *O Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MCKAY, K. F.. *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and and application of concepts to his Sonata for solo viola*. Mestrado em Artes. Western Australian Academy of Performing Arts, Perth, 2015. Disponível em: <http://ro.ecu.edu.au/theses/1738>, Acesso em 01/03/2017.
- MESSIAEN, Olivier. *Traitée de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tomo II, Paris: Leduc, 1995.
- NEVES, José Maria (org.). *Catálogo de obras: música sacra mineira* . n. 31. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- NOGUEIRA, Lenita. Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte&Ciência, 1997.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietario de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "Música: a forma ABA – linguagem e memória". *Acta semiótica e Linguística*, v.1, n.1. São Paulo: SBPL/Hucitec, 1977.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira". *Separata da revista Barroco*, n.12. Belo Horizonte: 1978/79.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. Londres: New Directions Publishing, 1970.

POUSSEUR, Henry. *Apoteose de Rameau e outros ensaios* [1968]. Trad. Flo Menezes e Maurício Santos. São Paulo: Edunesp, 2009.

REICH, Steve. Second interview with Michael Nyman (1976). In: *Writings on Music 1965-2000*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2002.

SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention* (1965-1966). Chatou: Les éditions de la transparence. 2008.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2005.

VILJANEN, Elina. *Boris Asafiev and the soviet musicology*. Dissertação de Mestrado. Department of Art Studies Musicology, University of Helsinki, Helsinki, 2005.

.....

BONS TEMPOS AQUELES...

Marisa Rezende¹¹⁷

Introdução

Eis o relato, permeado de certo saudosismo, de um projeto instituído entre a Escola de Música da UFRJ e o CNPq, pelo período de 1989 a 1997, e coordenado pela autora, professora titular de composição dessa instituição. Pretende-se discutir sua operacionalidade, narrar seu alcance – já que, entre outras coisas, o projeto deu origem ao Grupo Música Nova – e sugerir uma reflexão sobre a importância de apoios institucionais.

A premissa desse projeto era extremamente simples: o aprendizado da composição precisa da experimentação e verificação da obra composta por meio da escuta de sua execução. Por outro lado, o aluno de instrumento carece da experiência da prática de música contemporânea e de música de câmara. Isso levou à ideia de formar um conjunto estável de alunos instrumentistas, ensaiando duas vezes por semana e trabalhando diretamente com os alunos compositores. Estes tinham, assim, a oportunidade de ouvirem suas peças em

¹¹⁷ **Marisa Rezende** - Nascida no Rio de Janeiro, Marisa Rezende é compositora e pianista, com mestrado e doutorado realizados na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara, e pós-doutorado na Universidade de Keele, Inglaterra. Foi professora da UFPE entre 1976 e 1987, e professora titular de Composição da EM/UFRJ até 2002, onde fundou o Grupo Música Nova em 1989. Trabalhou com artistas plásticos em instalações multimídia e recebeu em 1999 a Bolsa Vitae de Artes para compor o espetáculo *O (In)divível*. Entre 2003 e 2008 compôs *Vereda*, *Avessia*, e *Viagem ao Vento*, para orquestra sinfônica, estreadas pela OSESP e OSB. Entre 2011 e 2017 compôs *Olho d'água*, para conjunto de câmara; *Trama*, para violoncelo e orquestra de câmara; *Fragmentos*, para orquestra de câmara; e *Ciclo*, para quinteto misto, como encomendas para as XIX, XX, XXI, e XXII Bienais de Música Contemporânea Brasileira da Funarte. Recebeu, em 2016, a medalha Villa-Lobos da Academia Brasileira de Música, como reconhecimento por sua obra.

elaboração, de pesquisarem novas sonoridades com os instrumentistas, além de guiarem a interpretação segundo essa ou aquela intenção. Por sua vez, os alunos instrumentistas tinham a oportunidade ímpar de desenvolver um novo solfejo, treinar novas maneiras de tocar em conjunto e aprender a construir formalmente essas novas peças. Era, portanto, uma eficaz relação de troca entre os dois segmentos, tornada especial pela regularidade dos encontros.

O projeto contou inicialmente com seis bolsas de iniciação científica do CNPq, que foram distribuídas entre quatro alunos instrumentistas e dois alunos compositores. A primeira formação dos instrumentistas foi um quarteto misto – flauta, violoncelo, piano e percussão, que passou a se denominar Grupo Música Nova. Havia um revezamento das bolsas, de modo a ampliar o alcance das concessões e também a buscar novas formações para o conjunto instrumental¹¹⁸. Com o passar do tempo, essa denominação passou a significar mais do que uma formação instrumental, equivaleu-se a um conceito, a uma forma de trabalhar.

O repertório do grupo incluía peças de todos os alunos de composição da Escola, tanto da graduação quanto da pós-graduação, assim como peças de outros compositores brasileiros. Os bolsistas fixavam suas experiências em relatórios periódicos e houve aporte de uma bibliografia básica para tal.

Desenvolvimento

O Grupo Música Nova teve uma agenda movimentada de concertos na própria Escola de Música e em locais como a Sala Cecília Meireles, o IBAM, o CCBB, entre outros, sobretudo no Rio de Janeiro. De três concertos iniciais, em 1989, chegou a oito em 1996, perfazendo, no período, um total de 43 concer-

¹¹⁸ Foram essas as formações do Grupo Música Nova com seus respectivos intérpretes: piano, flauta, violoncelo, percussão – Flávia Vieira, Igor Levy, Sergio Nunez e Paraguassú Abrahão (1989). Com a ida de Paraguassú para a Alemanha, a percussão foi substituída pela clarineta, a cargo de Gloria Subieta, em 1990. No ano seguinte, Salomé Viegas substituiu Igor Levy na flauta. Em 1993 houve nova mudança: Eloá Sobreiro (flauta), André Goes (clarineta), Delton Braga (trompete), Alexandre Brasil (contrabaixo). Flávia Vieira continuou como pianista, em participação especial, assim como Alexandre Schubert (violino). Em 1994, João Luiz Areias (trombone) substituiu Delton Braga. Em 1995, a formação era Sammy Fuks (flauta), Cristiano Alves (clarineta), Juliano Barbosa (fagote), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo). Flávia Vieira assumiu a regência, e Marisa Rezende, o piano, como participações especiais. Saulo de Almeida participou como violoncelista em 1996. Essa ampliação do número de intérpretes deveu-se ao fato de alguns instrumentistas permanecerem no grupo, mesmo sem serem bolsistas. Atuaram como regentes do grupo: Roberto Victorio, Flávia Vieira e André Góes. João Guilherme Ripper, Alfredo Barros e Graham Griffiths atuaram como regentes convidados. Marcos Vinício Nogueira e Ronaldo Miranda foram pessoas importantes na fase inicial do projeto; Flávia Vieira foi a presença mais antiga e dedicada.

tos. Em função do reconhecimento de seu trabalho¹¹⁹, o grupo recebeu convites importantes: das Bienais de 1995 e 1997; do Festival Música Nova de São Paulo e Santos, em 1994; dos Panoramas da Música Brasileira Atual (do XIII ao XIX, a partir de 1990). Houve convites para recitais em outros estados: duas vezes em Minas Gerais, abrindo, inclusive, a I Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto (1991), e Mato Grosso, onde foram realizados dois concertos em 1994, um deles sendo acompanhado pela Orquestra Sinfônica da UFMT. Além dessas participações em eventos com curadoria, o grupo fez inúmeros concertos em outras escolas e universidades, num intenso programa de extensão, levando seu trabalho ao público em geral.

O repertório dos concertos deste período abrangeu 78 obras de alunos de composição, sendo 29 compostas pelos bolsistas, que foram Marcos Vinício Nogueira, Paulo Carvalho, Alexandre Schubert, Carlos Belém, Marcus Ferrer. Foram executadas também nove obras de compositores brasileiros contemporâneos: Ronaldo Miranda, Aylton Escobar, Almeida Prado, Edino Krieger, João Guilherme Ripper, Eduardo Guimarães Álvares, Cirlei de Holanda, Villalobos e duas obras de Luciano Berio. De minha autoria, foram executadas cinco peças, escritas para o grupo. A contagem numérica é significativa, mas igualmente importante foi a viabilidade de projetos maiores. Os bolsistas de composição escreveram, por exemplo, trilhas de música incidental que foram gravadas pelo grupo e integradas às imagens, em projetos mais ambiciosos e bastante interessantes para os alunos¹²⁰. Turmas de composição deste período tiveram experiências semelhantes e seus recitais de graduação incluíram peças com efetivo instrumental maior, com coro, órgão, atores e diversos solistas, tendo como núcleo o Grupo Música Nova.

Os recitais de mestrado de Roberto Victorio, Alfredo Barros, Marcus Ferrer e Elaine Thomazi Freitas, hoje professores de universidades federais, entre vários outros, contaram com a participação efetiva do Grupo Música Nova. Flávia Vieira Pereira baseou sua dissertação – “A prática da regência na Música de Câmara Brasileira Atual: um estudo de caso” (UNIRIO, 1997) – na experiência que teve como regente do grupo.

Neste período houve o registro de um recital do grupo pela TVE, no programa *Jovens Recitalistas*, em abril de 1991. Em 1996, foi lançado o CD *Cruzar e Bifurcações*, de Roberto Victório, com uma faixa executada pelo Música Nova,

¹¹⁹ Na coluna retrospectiva de 1993, assinada por Ronaldo Miranda, crítico de música do Jornal do Brasil, o Grupo Música Nova foi incluído entre os destaques do ano, por seu concerto no Panorama da Música Brasileira da EM/UFRJ.

¹²⁰ Citando alguns exemplos, Marcos Vinício Nogueira compôs trilha para os minutos iniciais de “Encouraçado Potenkim”. Paulo Carvalho compôs “Metamorfose”, trilha sobre poema de sua autoria, e interpretado por uma atriz. Marcus Ferrer compôs trilha para o vídeo “Neurônio”, da pesquisadora Rosália Otero, do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho.

e houve também a gravação de música incidental para a instalação “Hemisférios”, de minha autoria.

Coda

O apanhado acima é revelador de conquistas, tornadas possíveis pelo empenho e dedicação das pessoas envolvidas nesse trabalho. Evidente que a entrega à causa foi, em si, a motivação maior, e fez com que todos se vissem comprometidos com um objetivo no qual acreditavam: o de poder compor e ouvir suas peças e de poder executar músicas de agora. Alguns depoimentos dos bolsistas são tocantes e mostram a importância que o projeto teve para eles¹²¹. Isso não teria acontecido dessa maneira se não tivesse havido o aporte das bolsas de iniciação do CNPq. Foram elas que garantiram a regularidade do trabalho e a dedicação, que asseguraram o bom resultado musical.

Porém, “o que é bom não dura para sempre”, já dizia o ditado. Certo dia, o projeto deixou de ter esse apoio porque o que se fazia não era considerado “pesquisa”. Certo? Errado? Outros que o digam... Não se trata de voltar aqui à essa discussão, já tão exaurida no meio acadêmico. Deveria ser simples poder manter o que deu bons resultados. Mas não é – aqui não.

Esse trabalho perdurou por cerca de mais dez anos, sem apoio institucional, com muita dificuldade e mudanças em seu enfoque. Passou-se a ter uma formação estável com Marcos dos Passos (clarineta), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo) e João Vidal (piano). Continuou-se a ter espaço para estreias de novos compositores brasileiros e a manter um repertório exclusivo de música brasileira. Mas não foi mais possível trabalhar apoiando gradativamente os novos alunos de composição.

Foi feito um registro em CD, do selo Tons & Sons, proposto e produzido pela UFRJ, em 1998, que obteve um bom reconhecimento do público e de outros músicos, e, enquanto o projeto durou, houve um ganho enorme para mim, como professora: foi possível mostrar o quão competentes nossos alunos de graduação podem ser. Basta que lhes sejam dados espaço e condições para se desenvolverem e atuarem.

¹²¹ Como exemplo, Marcus Ferrer fecha seu relatório como bolsista de composição, em janeiro de 1994, da seguinte forma: “Foram muitos os pontos positivos neste período de trabalho, o aprimoramento técnico e a ampliação do conhecimento nos instrumentos utilizados pelo grupo, a possibilidade de experimentação, a realização de concertos divulgando a música contemporânea brasileira, o acompanhamento do trabalho de outros compositores etc. A importância deste tipo de trabalho para a nossa formação é mais profunda do que foi descrito. O desenvolvimento intelectual e humano foi considerável”.

É com alegria que revisito esse tempo e revejo a importância do trabalho de formação do aluno de música na universidade em duas de suas áreas vitais: composição e performance. Sei que não só ele foi bem-sucedido, como também deixou uma semente para outros grupos instrumentais universitários, como o Cron e o Gnu¹²². Acredito que empreendimentos como esses têm um papel vital nesses tempos onde há pouco espaço para a música contemporânea, e que a universidade é o lugar ideal para que ocorram. Acredito na necessidade de projetos semelhantes e na necessidade de apoio para que possam cumprir o papel importante de manter viva nossa música.



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ESPORTE
FUNDAÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FUNARJ
SALA CECÍLIA MEIRELES

SEXTAS MUSICAIS

08 de novembro de 1996, às 19:00 horas

GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ*

PROGRAMA

Marcos Nogueira	<i>Viés</i> flauta, trombone, contrabaixo, piano
Marcus Ferrer	<i>Folhagem</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo
Alfredo Barros	<i>Rhythmus</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo
Marisa Rezende	<i>Recorrências</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Pauxy Gentil-Nunes	<i>Místicas</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Roberto Victório	<i>Quatro Microcânicos</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Alexandre Schubert	<i>Elegia</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo, trombone, piano
Marisa Rezende	<i>Ginga</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo, trombone, piano

Sammy Fuks - flauta - *Cristiano Alves* - clarineta
Juliano Barbosa - fagote - *Saulo Moura* - violoncelo
Alexandre Brasil - contrabaixo - *João Luiz Areias* - trombone
Marisa Rezende - piano - *Flávia Vieira* - piano

Regência: *Flávia Vieira*
Direção: *Marisa Rezende*

1 – Programa do concerto na Sala Cecília Meireles - 8/11/1996: Cristiano Alves, cl; Juliano Barbosa, fg; João Luiz Areias, trb; Samy Fuks, fl; Alexandre Brasil, vc; Saulo Moura, vc; Marisa Rezende, piano; Flávia Vieira, regente. 2 – Concerto na UFMT- 6/10/1994: Eloá Sobreiro, fl; Alexandre Schubert, vl; Flávia Vieira, piano; Alexandre Brasil, cb; João Luiz Areias, trb; André Góes, cl; Roberto Victório, regente. 3 – Concerto no CCB-BR - 12/07/1994 : Eloá Sobreiro, fl; Alexandre Brasil, cb; André Góes, cl; Delton Braga, tpte.

¹²² Cron é um grupo instrumental da Escola de Música da UFRJ, coordenado por Marcos Vinício Nogueira; Gnu é ligado à UNIRIO e coordenado por Marcos Viera Lucas.

TEORIA E ANÁLISE MUSICAL: CAMINHOS E PERSPECTIVAS

*Maria Lúcia Pascoal*¹²³

Introdução

A propósito da comemoração do trigésimo aniversário da ANPPOM, abre-se a possibilidade, principalmente aos que viveram os primeiros tempos dessa Associação, de salientar o pioneirismo e o estímulo proporcionados por ela aos cursos universitários de música no Brasil, tanto através dos encontros e congressos, como nos de publicações dos anais e revista *OPUS*. No presente artigo, apresentam-se aspectos e referências de Teoria e Análise Musical nos séculos XX e XXI e de como essa atividade tem se desenvolvido nas perspectivas dos cursos brasileiros depois da ANPPOM, refletidos nos citados congressos.

A Teoria da Música percorreu seu caminho histórico ligado à Musicologia e à Composição, fato que começou a ser mudado nos Estados Unidos quando pesquisadores se reuniram para criar a Society for Music Theory, em

¹²³ **Maria Lúcia Pascoal** é Doutora em Música pela UNICAMP e professora de Teoria e Análise no Instituto de Artes. Seu trabalho de Análise Musical desenvolve principalmente o estudo da música brasileira dos séculos XX e XXI. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais. Integrou a Comissão de Especialistas de Ensino de Música do Ministério da Educação, do qual é assessora, bem como da FAPESP e da CAPES. É autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista) e foi editora da *OPUS*. Em 2014 participou da criação da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TeMA.

1977¹²⁴. Na formação dessa sociedade, os objetivos foram tornar a Teoria da Música reconhecida como uma disciplina por seus próprios méritos e incrementar o ensino da Análise Musical. Além dos encontros anuais, o desenvolvimento da Society for Music Theory trouxe a publicação de revistas como: *Journal of Music Theory* (JMT), a versão *on-line* (MTO) e *Music Theory Spectrum*, que se tornaram referências nessa subárea; alargou-se para sociedades regionais, o que muito contribuiu para que os objetivos fossem alcançados e a ideia exportada para Bélgica, Canadá, Coreia do Sul, Reino Unido, entre outros (KLEIN, 2015, p. 219).

A Análise Musical, como parte integrante da Teoria, a acompanha no registro das muitas transformações por que passou e depende de aspectos específicos desta, tanto no que se refere à recepção ativa quanto na escolha da fundamentação para o conhecimento do material trabalhado.

Segundo o *New Grove*, a história aponta o que foi considerado um dos inícios da atividade de análise: o estudo dos sistemas modais, na determinação e na classificação das terminações dos modos nas linhas melódicas dos cantos pelos teóricos do século XI, tendo por base trabalhos anteriores (New Grove, 2001, Analysis). Entretanto, vê-se que, ao longo do tempo, a análise muitas vezes serviu para desde exemplificar teorias a ser suporte para o estudo da composição. Mas a análise era mais do que isso, e os autores Dunsby e Whittall, estudando sua história, defendem seu lugar como “pleno direito”, quando afirmam: “Mais crucial, no entanto, foi o surgimento da análise como uma área distinta do estudo da música durante e depois do século XIX, como o resultado da separação entre o estudo das composições do estudo da composição propriamente dita” (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 22).

O nome genérico de Análise Musical abriga fenômenos ligados à percepção, passa pela compreensão das estruturas musicais, enreda-se em teoria, história, composição, interpretação, musicologia e ainda ilustra muito da cultura e do ensino musical. Hoje se lança em novos caminhos, tais como os das ciências cognitivas, da interdisciplinaridade, da intertextualidade, da narrativa, da sociologia e outros mais.

Segundo o teórico Joseph Straus, análise possui diferentes fins e, como teoria aplicada, se junta a esta como forma de recepção, ambas apresentando suas parcialidades (STRAUS, 2009, p. 19-20). Fornecem uma visão de parte da música a que se referem, uma visão condicionada por história e discurso, restrito a um campo ou empreendimento.

¹²⁴ Entre outros, os pesquisadores que fundaram a SMT foram Allen Forte, David Lewin e Wallace Berry.

Bent e Pople, no citado verbete “Analysis”, do *New Grove*, defendem que a análise deve partir da própria música e ser “um processo de descoberta” (New Grove, 2001). Esse pensamento ajuda muito na consideração da análise como uma aplicação da teoria, e o que a torna fascinante é ser um campo aberto, com algo de aventura e estímulo à criatividade.

Através da referência, seja da partitura ouvida, seja somente do som ouvido, da comparação entre os dois ou ainda de uma performance, é possível construir-se ideias a respeito de uma peça, as quais, por sua vez, farão outras conexões, proporcionando fazer da análise uma interpretação.

Diante disso, é possível pensar em algumas questões:

1. Como se dá essa descoberta?

A partir da ideia de Jean Molino, de se iniciar uma análise considerando o objeto, a finalidade e o método de trabalho (1989), é possível definir: se essa análise irá começar pela partitura ou pela audição sem partitura; se será somente pela audição, como a percepção e a análise do objeto sonoro propostas por Pierre Schaeffer (1966); se terá por base ideias do compositor, como se viu no século XX, entre os que escreveram sobre o material de suas composições, ou mesmo com entrevistas com o próprio compositor; se fará comparações entre uma ou mais concepções de interpretação, como nas análises de performances de Joel Lester (2005, p. 200-205); e, ainda, qual(is) teoria(s) irá seguir com base em uma ou mais técnicas.

Muitas poderão ser as buscas de respostas nos caminhos que repercutiram no Brasil, considerando análise, segundo:

1.1. Teoria da música – No desenvolvimento do estudo através da percepção e da estrutura. Compreende a escolha das técnicas de composição e de análise segundo os repertórios, desde o início e a consolidação do sistema tonal no século XVIII até a pós-tonal dos séculos XX e XXI.

Desde o início do século XX, a análise das estruturas mostrou um significativo desenvolvimento. Uma revolucionária técnica de análise, como a da condução melódica, formada pelas linhas contrapontísticas tonais divididas em vários níveis, é apresentada por Heinrich Schenker em gráficos (1910-1922-1969-1979). Trabalhada pelo autor durante trinta anos a partir de 1910, amplia-se com Adele Katz (1945), no tratamento da música do início do século XX e segue com Felix Salzer (1962), que, a partir das ideias de Schenker, cria uma teoria independente, a que chamou de Audição da Estrutura (*Structural Hearing*), com aberturas para os repertórios dos períodos de pré e pós-tonalidade.

A análise de Schenker foi polêmica, discutida e apresentada no seu passo a passo com os hoje chamados schenkerianos e neoschenkerianos.

Arnold Schoenberg foi também um teórico que, no livro *Harmonielehre* (1911, 1922, 2001), discorreu sobre a teoria da harmonia e, mais tarde, quando professor em universidades americanas, desenvolveu ensaios e escritos didáticos com a preocupação de comunicar a compreensibilidade¹²⁵. Segundo Dunsby e Whittall, “esta é, na verdade, a preocupação com a explicação de como a música é compreendida e é o que marca a obra de Schoenberg como uma fusão excepcional das disciplinas de composição e análise” (2011:67). Na análise motívica desenvolvida por Schoenberg durante os anos 1930 e 1940, e publicada muito mais tarde no livro *Fundamentals of Musical Composition* (1967, 1991), hoje pode-se notar como os conceitos se ampliam nos parâmetros de domínios de tempo e ritmo de Christopher Hasty (1981, 1997). Para a música do próprio Schoenberg e o repertório desde o início do século XX, a Teoria dos conjuntos de notas, sistematizada por Allen Forte (1973), trouxe nova compreensão nas dimensões horizontais e verticais. Ela parte dos números, já tão usados na análise de harmonia na música tonal, agora no contexto de “notas”, “classes de notas”, “intervalos” e “classes de intervalos”, o que permite enfatizar semelhanças e diferenças entre os vários elementos e eventos (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 114). Criam-se novos termos, pois o pensamento musical possui novos significados que os anteriores não mais contemplam.

Joseph Straus é um teórico que tem trabalhado a Teoria dos conjuntos de notas e, nas suas pesquisas mais recentes, promove uma ligação desta à análise de condução melódica schenkeriana (vozes condutoras), com destaque, entre outras, para as características da música de Stravinsky – de 1911 a 1957 – publicadas em livros e artigos (1990, 2005, 2014, 2016).

A análise da estrutura, ampliada nos trabalhos de Wallace Berry (1976), estende-se ao timbre, à textura e à rítmica nos repertórios históricos, constituindo-se em referência e abertura. Ampliando os conceitos da teoria da música à metodologia da linguística contemporânea, Lerdhal e Jackendoff (1983) estudaram a compreensão do ouvinte quanto à música da chamada “prática comum”, ou seja, o período tonal, criando uma gramática específica.

A teoria da harmonia de Hugo Riemann (1896), que considerou a função harmônica dos acordes através de suas relações intervalares em convergência às tônicas e aos acordes principais¹²⁶, passou por uma releitura e serviu de base à nova associação, na criação da Análise Neoriemanniana, com Ri-

¹²⁵ As publicações referem-se a *Fundamentals of Musical Composition* (1967); *Structural Functions of Harmony* (1969) e *Style and Idea* (1984).

¹²⁶ Esta teoria, com devidas adaptações e traduções de termos, ficou conhecida no Brasil como Harmonia funcional e foi difundida por Koellreutter (1915-1984).

chard Cohn (1996, 2000) e David Kopp (2002). Essa análise se constitui em uma ferramenta que proporciona compreensão para os processos cromáticos da música do final do século XIX, abrangendo desde as extensões da tonalidade até muito da música praticada no século XX.

1.2. Teoria da composição – Nas ligações da análise com o próprio compositor, tendo suas ideias e linguagens como fundamentação teórica. Compositores do século XX deram grandes contribuições quando analisaram as próprias peças e detalharam seus processos criativos. Entre outros, Babbitt, como compositor e teórico, explicou a teoria da técnica de doze sons em seus muitos desdobramentos (1955); Boulez, que alia a trechos de sua própria música crítica e análise de música da primeira metade do século XX (1966, 1995); Cage, na publicação de *Notes on Composition I-V*, nas quais comenta sua criação de 1933 a 1990 (2000); Hindemith, na idealização de uma análise de acordes que se adaptasse aos vários repertórios históricos e à sua própria música (1945); Messiaen, no detalhe de técnicas, estudos de rítmica hindu e cantos de pássaros reunidos em dez volumes, (1944 a 2001); Schaeffer, no detalhamento da percepção do objeto sonoro, o que abriu para a análise da música eletroacústica; Stravinsky, que narra a poética de sua música (1947); Webern, que expõe ideias e técnicas nos novos caminhos da música (1963, 1980).

1.3. Performance – Na investigação de possíveis conexões com a prática musical histórica, implicações com a psicologia e as relações entre análise e performance. Estas vão desde analisar com a finalidade específica de entender a peça para conceber uma interpretação à comparação de interpretações de uma mesma peça. Entre as referências por essa associação estão Wallace Berry, em *Music Structure and Performance* (1989), sintetizando como a análise da estrutura leva à performance. Na recíproca do processo, são consideradas análises a partir da audição de gravações à procura de uma interação entre elas. Nicholas Cook, nos trabalhos do Centro de Pesquisas de História e Análise de Música Gravada (CHARM, na sigla em inglês), une análise computacional à etnografia do estudo das gravações de performances e investiga relacionamentos entre intérpretes e ouvintes (2014).

1.4. História – No estudo dos relacionamentos entre os estilos das várias épocas com técnicas específicas que se referem a repertórios ligados a fatos históricos. Para a música do século XX, há trabalhos que tratam de estruturas e estilos, como Morgan (1991) e Simms (1996); outros, que ligam estilos à estética, a técnicas, aos aspectos políticos e econômicos, procurando refletir essas influências nas obras musicais, como Elliott Antokoletz (2014), e ainda os que investigam aspectos históricos de performances, como Roy Howat, que se detém na notação, suas limitações em épocas diferentes e observa como gravações de compositores podem representar uma segunda espécie de nota-

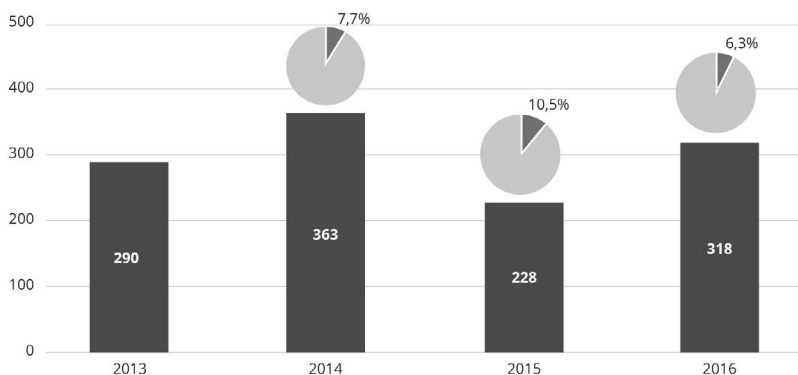
ção, com informações além da escrita (Rink, Ed. 2005: 4). Há ainda análises de diferentes repertórios, como a da chamada “música antiga” (até o século XVIII), que se fundamenta em tratados históricos; o jazz e a música popular, porém, ligados ao século XX, desenvolvem técnicas específicas de análise.

1.5. Estética musical – Na perspectiva que aborda temas filosóficos, semióticos, culturais, de gêneros, de intertextualidade. Para ilustrar essas muitas opções de temas e autores que se oferecem, citem-se o clássico Dahlhaus (1970), que analisa peças de Bach a Schoenberg, segundo critérios estéticos, críticos e julgamentos histórico-filosóficos e dois autores que tratam o século XIX, porém com a visão pluralista e aberta das interfaces. Koffi Agawu (2014), que liga semiótica à teoria da música, colocando o discurso musical na aproximação do significado à estrutura. O segundo, um autor que uniu as carreiras de pianista, musicólogo e ensaísta: Charles Rosen. No livro *The Romantic Generation* (1998, 2000), explora linguagem, formas e estilos musicais do período romântico a reflexões sobre arte, literatura, teatro e filosofia da época, o que coloca os compositores no seu contexto intelectual e cultural.

2. Qual é a resposta nos cursos de pós-graduação no Brasil?

Hoje há quinze programas de pós-graduação no Brasil (www.anppom.com.br), cuja criação coincide com o início das atividades da ANPPOM. Aos poucos, os perfis de cada programa foram se delineando, as subáreas se formando e se consolidando. Nos Congressos da ANPPOM, Teoria e Análise passou a se constituir como uma subárea a partir de 2005, no XV Congresso.

Na Tabela a seguir é possível verificar sua presença nos últimos Con-



Tab. 01 – Gráfico demonstrativo da presença de Teoria e Análise nos últimos Congressos da ANPPOM, considerada no total de trabalhos apresentados

gressos da ANPPOM até 2016, tanto na comparação entre cada ano quanto na consideração do total de trabalhos apresentados:

Esta Tabela traduz o interesse e o desenvolvimento da área específica de pesquisa em Teoria e Análise no Brasil, representados nos Congressos realizados em São Paulo (UNESP, 2014, XXIV Congresso), Vitória (UFES, 2015, XXV Congresso) e Belo Horizonte (UEMG, 2016, XXVI Congresso). Quanto ao que apresenta de específico e de interfaces é ainda pesquisa a ser feita.

Considerações finais

Para a consolidação da atividade de Teoria e Análise, observa-se que muito têm contribuído publicações de traduções para o português de vários trabalhos de referência (Cf. item 1), assim como a integração que a ANPPOM proporcionou aos cursos de música no Brasil. Uma leitura dos registros das pesquisas que resultaram em dissertações e teses (www.capes.gov.br) nos programas de Pós-Graduação em Música mostra o quanto essa atividade se refere à música brasileira de várias épocas e à investigação em composições ainda não publicadas, contribuindo, assim, para a difusão da cultura musical.

Outro ponto importante foi o amadurecimento do projeto de uma associação específica, o que se concretizou em 2014 com a criação da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical), oficializada no seu I Congresso, realizado em Salvador, na UFBA.

Além dos Congressos da ANPPOM, registrem-se as realizações de:

- EITAM 1, 2 e 3, *Encontro Internacional de Teoria e Análise*, organizados pelos programas de USP, UNICAMP, UNESP e UNIRIO, a partir de 2009. Temas: "Perspectivas analíticas para as músicas dos séculos XX e XXI" (SP, UNESP, 2009), "Estrutura e significado em música" (SP, UNESP, 2011) e "Dimensão temporal na análise musical" (SP, ECA/USP, 2013);
- *II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. "Teoria, Crítica e Música na Atualidade". Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- *II Simpósio Villa-Lobos*. "Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos". ECA-USP, 2012;
- *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. "Intersecções da teoria e análise musicais com os campos da musicologia, da composição e das práticas interpretativas". USP, campus Ribeirão Preto, 2012;
- I Congresso da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical). "O Pensamento Musical Criativo: Teoria, Análise e os desafios inter-

pretativos da atualidade". Salvador, UFBA, 2014.

Todos os congressos tiveram os Anais publicados e artigos analíticos se distribuem também nas 36 revistas da área de música publicadas atualmente no Brasil, sendo seis de temas específicos e todas ligadas a programas de pós-graduação.

No ano de 2016, a comunidade musical saudou o aparecimento de *Musica Theorica*, publicação *on-line* da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), que possui entre suas propostas, a de criar uma plataforma de divulgação de trabalhos originais seguindo a linha internacional do desenvolvimento de revistas ligadas a associações.

O fortalecimento de Teoria e Análise passa pela expansão de cursos, publicações e presença marcante nos muitos caminhos e na abertura de novas perspectivas na construção do conhecimento musical no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. "Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music". Oxford: Oxford Un. Press, 2014.
- ANTOKOLETZ, Elliott. "A History of Twentieth-Century Music in a Theoretical-Analytical Context". New York: Routledge, 2014.
- BABBITT, Milton. Some Aspects of Twelve-tone Composition. "The Score". June, 1995.
- BENT, Ian & POPLÉ, Anthony. Analysis. Stanley (Ed.). "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589.
- BERRY, Wallace. "Structural Functions of Music". Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- BOULEZ, Pierre. "Relevés d' apprenti". Paris: Seuil, 1966. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAGE, John. "John Cage Writer". Selected Texts. Ed. Richard Kostelanetz. New York: Cooper Square, 2000.
- COOK, Nicholas. "Beyond the Score". Oxford: Oxford Un. Press, 2014.
- DAHLHAUS, Carl. "Analysis and Value Judgment". Mainz: Schott, 1970. New York: Pendragon, 1983.
- DUNSBY, Jonathan. WHITTHALL, Arnold. "Music Analysis in Theory and Practice". London: Faber, 1988. Trad. Norton Dedeque: Curitiba: UFPR, 2011.
- FORTE, Allen. "The Structure of Atonal Music". New Haven: Yale Un. Press, 1973.
- KATZ, Adelle. "Challenge to Musical Tradition". A new concept of tonality. London: Putnam, 1945.
- KLEIN, Michael. Why Music Theory? In: NOGUEIRA, I. (Org.). "Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade". Trad. Ilza Nogueira. Salvador: UFBA, TeMA, 2015. pp. 219-223.

- KOPP, David. *Chromatic "Transformation in Nineteenth-Century Music"*. New York: Cambridge Un. Press, 2002.
- HASTY, Christopher. Segmentation and process in post-tonal music. "Music Theory Spectrum". n. 3, 1981.
- _____ "Meter as Rhythm". New York: Oxford Un. Press, 1997.
- HINDEMITH, Paul. "The Craft of Musical Composition". London: Schott, 1945.
- LERDHAL, Fred. JACKENDOFF, Ray. "A Generative Theory of Tonal Music". Cambridge; MIT Press, 1983.
- LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John (Ed.) "The Practice of Performance". London: Cambridge Un. Press, 2005. pp. 187-216.
- MESSIAEN, Olivier. "Technique de mon langage musical". T. 1. et 2. Paris: Alphonse Leduc, 1944 e 1956.
- _____ "Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie". T. 1. a 6. Paris: Alphonse Leduc: 1994 a 2001.
- MOLINO, Jean. Analyser. "Analyse Musicale". 3ème. Trimestre. Paris: Societé Française d'Analyse Musicale. 1989. pp. 11-13.
- MORGAN, Robert. "Twentieth-Century Music". New York: Norton, 1992.
- Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, "Musica Theorica". 2016. tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica.
- RIEMANN, Hugo. "Harmony Simplified. The Theory of Tonal Functions of the Chords". London: Augener, 1896.
- ROSEN, Charles. "The Romantic Generation". Cambridge: Harvard Un. Press, 1998. Trad. São Paulo: Edusp, 2000.
- SALZER, Felix. "Structural Hearing". New York: Dover, 1962.
- SCHAEFFER, Pierre. "Solfège del'Objet Sonore". Paris: Seuil, 1966.
- SCHENKER, Heinrich. "Kontrapunkt". Part I, II. Viena: Universal, 1910, 1922.
- _____ "Free composition". (Ed.) Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- _____ "Five Graphic Music Analysis". (Ed.) Felix Salzer. New York: dover, 1969.
- SCHOENBERG, Arnold. "Fundamentals of Musical Composition". London: Faber, 1967, 1988. Trad. Eduardo Seincman São Paulo: Edusp, 1991 e seguintes.
- _____ "Harmonielehre". Viena: Universal, 1922. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- _____ "Structural Functions of Harmony". London: Faber, 1969. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____ "Style and Idea". (Ed.) Leonard Stein. Berkeley: California Un, 1984.
- SIMMS, Bryan. "Music of the Twentieth-Century. Style and Structure". New York: Schirmers, 1996.
- STRAVINSKY, Igor. "Poetics of Music in Form of Six Lessons". London: OUP, 1947.
- STRAUS, Joseph. "Introduction to Post-tonal Theory". 4 Ed. New York: Norton, 2016. 3 Ed. Trad. Ricardo Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

_____ Harmony and voice-leading in the Music of Stravinsky. "Music Theory Spectrum" 36, n. 1. pp. 1-33, 2014.

_____ Voice leading in Set Class Space. "Journal of Music Theory". V. 49, n. 1. 2005. pp. 45-108.

_____ "Twelve-tone Music in America". Cambridge: Cambridge Un. Press, 2009.

WEBERN, Anton. "The Path of the New Music". Bryn Mawr T. Press: 1963. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1980.

www.anppom.com.br (Acessado em jan. 2017)

www.capes.gov.br (Acessado em jan. 2017)

www.grovemusic.com (Acessado em jan. 2017)

.....

CRIAÇÃO MUSICAL NA BAHIA: DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

*Ilza Nogueira*¹²⁷

Dedico este ensaio aos compositores Fernando Cerqueira e Paulo Costa Lima, cujas capciosas observações apuraram e enriqueceram meus argumentos.

Prólogo

Diálogos interculturais pressupõem multilateralidades; permutas de pontos de vista; mutualidade; interação comunicativa com finalidades estabelecidas. A efetividade desses intercâmbios envolve o nexo entre meios (estratégias, programas) e fins, assim como a dinâmica das trocas.

Neste ensaio, observamos o caso específico do diálogo intercultural estabelecido entre músicos centro-europeus e um segmento da juventude universitária brasileira, ocorrido em meados do século XX na Universidade da Bahia; diálogo este que instituiu um “movimento” de cultura artística multinacional, com forte tendência germânica, numa instituição em formação.

¹²⁷ **Ilza Nogueira** é compositora e musicóloga, com especialidade no campo da teoria e análise musical. Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba. Desde abril de 2003 é membro efetivo da Academia Brasileira de Música (Cadeira 27). Pesquisadora bolsista do CNPq, desenvolve estudos teórico-analíticos centrados no repertório contemporâneo pós-tonal, focalizando, especialmente, compositores da Bahia. É autora do livro *Ernst Widmer, Perfil Estilístico* (UFBA, 1997) (dos catálogos de obras de Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Agnaldo Ribeiro disponibilizados no site “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” (<<http://www.mhccufba.ufba.br>>)), e tem publicados mais de 30 artigos em periódicos acadêmicos brasileiros e latino-americanos. Como conferencista, expositora ou debatedora, apresenta-se regularmente em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Itália, Suíça, Austrália, Argentina, Chile e Cuba). Membro fundador da ANPPOM e sua primeira presidente (5.1988 - 4.1990), também é fundadora da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), da qual é atualmente presidente.

Analisamos o impacto imediato e os efeitos prolongados desse movimento, examinando os aspectos de diferenciados contextos econômico-políticos que determinaram sua impressionante evolução pluridisciplinar entre os anos 1954 e 1961 e seu hábil direcionamento às vertentes disciplinares criativas entre os anos 1962 e 1969.

Damos atenção à interação comunicativa entre as comunidades importada e local, cujos efeitos, de ordem ideológica e estética, ainda se revelam na criação musical atual da UFBA. Efeitos que se perpetuam atualizando, reinventivamente, aquele movimento histórico que originou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e a consagrou como um significativo polo de criação musical no Brasil.

1. A “virada cultural” na Bahia dos anos 1950

Em meados dos anos 1950, a Universidade da Bahia chegava ao final da sua primeira década de existência com uma grande ambição: tornar-se um poderoso veículo de modernização da vida urbana de Salvador, por meio de um significativo investimento na cultura. Impelida por essa pretensão, durante os anos 1953 e 1962, a instituição promoveu um arrojado movimento cultural, cuja orientação vanguardista e experimental requereu a importação de recursos humanos especializados, com expressiva participação de europeus. Música, dança, teatro, artes plásticas, cinema, arquitetura, antropologia, letras, todas essas áreas foram apoiadas e impulsionadas pela universidade via programas educacionais e de extensão (concertos, espetáculos, congressos, criação de museus, cineclube, restauros históricos etc.).

Essa grande virada cultural ocorreu no bojo de um conjunto de fatores que promovia o desenvolvimento econômico do estado. A descoberta de petróleo no recôncavo, a instalação da refinaria Landulpho Alves¹²⁸, a construção da usina hidrelétrica de Paulo Afonso¹²⁹ e o sucesso da cultura cacauera no sul do estado¹³⁰ foram alguns dos fatores de desenvolvimento que conduziram à criação do primeiro órgão de planejamento do estado, em 1955: a Comissão de Planejamento Econômico. Essa conjuntura de empreendimentos provocou

¹²⁸ A Refinaria Nacional de Petróleo Landulpho Alves foi instalada em 1950, no município de São Francisco do Conde.

¹²⁹ A Usina Hidrelétrica Paulo Afonso I foi inaugurada em janeiro de 1955, para produzir energia gerada a partir da força da cachoeira de Paulo Afonso, um desnível natural de 80 metros do Rio São Francisco. Na época, a construção foi um marco para a engenharia brasileira, tendo sido necessário controlar e reverter o fluxo do rio para, então, iniciar-se o processo de construção da barragem.

¹³⁰ Até 1960, o cacau foi o principal produto de exportação da Bahia.

mudanças significativas na estrutura produtiva e ocupacional de Salvador, na paisagem e infraestrutura urbana, na vida social e nas perspectivas culturais.

Mobilizada para o atendimento às necessidades da nova fase de modernização econômica do estado, a Universidade da Bahia aspirava caminhar *pari passu* com o projeto político do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) para a construção de um Brasil novo e moderno, especialmente no que diz respeito ao ensino superior profissionalizante. Se as metas desenvolvimentistas e redemocratizantes do governo federal previam influir no destino da educação através de abertura e atendimento a projetos arrojados, a Universidade da Bahia soube aproveitar a ocasião. Atrelando-se ao progresso científico-econômico do Estado, e valendo-se do prestígio do Reitor Edgard Santos na cúpula política federal, a instituição teve acesso a recursos federais e internacionais, com os quais ampliou-se rapidamente. Nessa ampliação, ressalta-se um expressivo movimento renovador no campo das Artes, da Literatura e das Humanidades. Buscavam-se talentos e competências que pudessem conduzir a Bahia a vencer rapidamente seu provincianismo e aduzir a nova universidade a acompanhar o modelo que vinha sendo desenhado para a futura Universidade de Brasília: “[...] um noviciado de cultura capaz de alargar a mente e amadurecer a imaginação dos jovens; um instrumento profundamente nacional, mas intimamente ligado à grande fraternidade internacional do conhecimento e do saber” (Teixeira, 1969, p. 236).

Foi então que, motivados pelo emergente progresso urbano e pela mítica e mestiça cultura nativa da capital colonial, intelectuais de origem centro-europeia estabelecidos no Brasil meridional começaram a migrar para a Bahia, atraídos principalmente pela acelerada expansão da nova universidade. A seletividade direcionada à Europa Central, e especialmente àqueles de origem germânica, deu-se em função do reitor fundador da universidade, Prof. Dr. Edgard Santos (1894 – 1962), um médico de personalidade visionária, “admirador entusiasmado da cultura alemã”¹³¹.

Dentre os talentos e competências atraídos para Salvador para impulsionar o projeto culturalista de Edgard Santos, podemos citar o maestro alemão Hans Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005), o pianista suíço Sebastian Benda (Thonon-les-Bains, 1926 – Lugano, 2003), a cantora francesa Gabrielle Dumaine (Domfront, 1894 – ?), o violoncelista suíço Walter Smetak (Zurique, 1913 – Salvador, 1984), a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (Milão, 1914 – São Paulo, 1992), a dançarina e coreógrafa Yanka Rudzka (Varsóvia, 1916 – ?, 2008), o xilógrafo Karl-Heinz Hansen (Hamburg, 1915 – São Paulo, 1978), o poeta e filósofo português Agostinho da Silva (Porto, 1906 – Lisboa,

¹³¹ Afirmação do Dr. Roberto Santos, filho de Edgard (In: Risério 2013, 79).

1994). A convite da Universidade ou por sua influência, todos eles se transferiram das então modernas metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo para a provinciana e tradicional Salvador dos anos 1950, na época com pouco mais de quatrocentos mil habitantes¹³². A expectativa (tanto dos migrantes quanto da instituição que os recebia) era a realização de um projeto pioneiro de modernização cultural, com ênfase nas linguagens de vanguarda e no experimentalismo estético.

No âmbito da universidade, coube a Koellreutter a concepção do Setor de Música e a fundação da escola denominada “Seminários Livres de Música”, em 1954; a Yanka Rudzka coube a criação da Escola de Dança em 1959; a Agostinho da Silva, a fundação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), também em 1959. No âmbito do governo estadual, foi confiada a Lina Bo Bardi a idealização e concretização do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAB) em 1960.

A absorção desses artistas e intelectuais centro-europeus foi decisiva para alavancar a modernização cultural da Bahia, tendo as novas unidades de ensino artístico da universidade (música, dança e teatro) atraído imediatamente estudantes de todo o País. Entre os anos 1954 e 1961, isto é, desde a fundação dos Seminários Livres de Música (a primeira unidade de ensino de arte criada na Universidade da Bahia) até o final da gestão do reitor Edgard Santos, a importação de artistas europeus foi expressiva e significativa para o desenvolvimento das artes na Bahia. Dialogando com as tradições locais, as ideologias vanguardistas disseminadas na “Era Edgard Santos” evoluíram num amálgama que, ainda hoje, singulariza as artes baianas no contexto brasileiro. No final deste ensaio, dedicaremos-nos à demonstração do que significa esta singularidade na música dita “de concerto”.

2. Koellreutter e a instalação da modernidade musical na Bahia

Segundo o musicólogo baiano Manuel Veiga (2004), na história da música brasileira há duas eras: AK [antes de Koellreutter] e DK [depois de Koellreutter]. Obviamente, a afirmação deve considerar como data limitrofe o ano de 1939, quando ocorreram as primeiras atividades do *Grupo Música Viva*¹³³, movimento de renovação na vida musical brasileira liderado por Koellreutter, que “instaurou no cenário brasileiro daquele momento uma ordem musical

¹³² O censo demográfico de 1956 registrou em Salvador 417.235 habitantes.

¹³³ Com Koellreutter, integraram o movimento em sua origem Andrade Muricy (escritor e crítico musical do *Jornal do Comércio*), Brasília Itiberê (compositor e professor), Egidio de Castro e Silva (pianista e compositor), Luiz Heitor Correa de Azevedo (musicólogo) e Octávio Bevilacqua (crítico musical do *Globo*).

mais atual, ousada, inquietante e conseqüentemente mais dinâmica” (cf. Kater, 2009, 15).

Certamente, a observação de Veiga tem respaldo no repertório que se ouvia em salas de concerto e que se estudava em escolas de música (o grande cânone da música ocidental, quando muito chegando a Debussy), assim como no que se compunha (em geral, reproduções dos esquemas e sistemas canônicos europeus com referências, literais ou alusivas, ao folclore musical brasileiro). Com o movimento *Música Viva*, Koellreutter pôde implementar ações que revolucionaram o *status quo* musical do País, relativizando o nacionalismo musical reinante nas décadas de 1930 e 1940 pela disseminação das estéticas vanguardistas centro-europeias dos anos 1920 e 1930 em salas de concerto, programas de rádio, cursos, publicações de textos e realizando experimentos composicionais dodecafônicos com alunos.

Em 1953, as recentes atividades docentes de Koellreutter no Rio de Janeiro (os cursos internacionais de férias de Teresópolis) e em São Paulo (a fundação das Escolas Livres de Música da Pró-Arte nas cidades de São Paulo e Piracicaba) não passaram despercebidas ao reitor da Universidade da Bahia, então estimulado a convidá-lo para organizar cursos intermitentes de curta duração no âmbito da universidade (as “Lições de Música”, iniciadas em junho de 1953).

Essas atividades conduziram à realização do I Seminário Internacional de Música, entre junho e julho de 1954. Sob a direção artística de Koellreutter e da musicista baiana Maria Rosita Salgado Góes, o evento foi concebido como um fórum da música, no intuito de representar um marco na vida musical brasileira.

Nessa época, Edgard Santos fora nomeado ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas¹³⁴. À mente empreendedora de Koellreutter não passaria despercebido o poder político da Universidade da Bahia e a compreensão de que ali estavam as condições únicas para a implantação imediata de um núcleo de ensino musical de alta qualidade no Brasil. De fato, entre a conclusão do I Seminário Internacional de Música e a oficialização do Setor de Música na universidade, abrigando um moderno curso de extensão, correram apenas dois meses. Em outubro de 1954 inaugurava-se a unidade de ensino “Seminários Livres de Música”, numa época em que, segundo informa Manuel Veiga (2004), “a Bahia musical, reacionária, não se tinha deixado atingir sequer pelos efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922”.

¹³⁴ A gestão de Edgard Santos no Ministério da Educação, iniciada em 7 de junho de 1954, foi precocemente interrompida com o suicídio do presidente Vargas. Como não havia deixado o cargo de reitor durante o curto período no ministério, logo retornou à Bahia e à sua função na reitoria da UBa.

Talvez tenha sido justamente essa falta de ressonância dos efeitos da Semana de Arte Moderna na provinciana Salvador o maior atrativo para Koellreutter, então em repercussiva querela estética com a escola nacionalista de composição de Camargo Guarnieri¹³⁵ e acirrados desentendimentos com os dissidentes do *Grupo Música Viva* simpatizantes do realismo socialista: Claudio Santoro, Eunice Catunda e César Guerra-Peixe. Portanto, quando Edgard Santos deu carta branca a Koellreutter para a concepção do seu projeto didático na Universidade da Bahia e a elite intelectual baiana o recebeu de braços abertos, o grande hiato intelectual da sociedade baiana em relação à contemporaneidade musical brasileira (iminentemente nacionalista ou zhdanovista), em vez de tê-lo assustado, ao contrário, deve ter estimulado o seu espírito desbravador¹³⁶. Sua entrada na cena musical de Salvador significou, portanto, muito mais que uma virada de página na história da música baiana: fechou-se um capítulo, que poderia denominar-se “Romantismo tropical tardio: divertimentos sobre o grande cânone europeu”. A Koellreutter coube iniciar o próximo capítulo, para o qual poderíamos dar o seguinte título: “Introdução do modernismo musical em Salvador: recolonização pelas elites”.

Desconsiderando completamente o curso da história local e seus personagens no seu novo empreendimento didático, o maestro alemão, “menina dos olhos” de um reitor germanófilo, implantou em Salvador um verdadeiro “consulado musical europeu”. Durante os oito anos de sua administração (out. 1954 a jun. 1962), os Seminários Livres de Música absorveram um grande número de músicos e professores europeus para servirem ao ensino e à orquestra: alemães, em grande maioria, suíços, húngaros, italianos, franceses e austríacos¹³⁷. Segundo Manuel Veiga, em 1959 a escola parecia se encontrar no auge da importação de músicos, professores e técnicos estrangeiros (*ibidem*). Um misto de expressões e sotaques provenientes de diversos idiomas

¹³⁵ Aqui referimo-nos ao manifesto de Guarnieri, a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, datado de 7 de novembro de 1950 e publicado em 17 de dezembro no jornal *O Estado de São Paulo*, onde os credos estéticos de Koellreutter são condenados como “refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria”.

¹³⁶ Em depoimento concedido a Carlos Kater, Koellreutter afirma: “Edgard Santos foi um dos superiores mais importantes e melhores com quem trabalhei; sob todos os pontos de vista, humano e profissional” (Kater; Koellreutter, 1997, 133).

¹³⁷ **Alemães:** Johannes Hoemberg (regente); Armin Guthman (flautista); Georg Meerwein (oboísta); Gerald Severin (oboísta); Georg Zeretke (clarinetista); Walter Endress (clarinetista); Adam Firnekaes (fagotista); Horst Schwebel (trompetista); Volker Wille e Peter Orlamünde (trompistas); Ursula Schleichern (harpista); Martin Kelterborn (barítono e técnico em afinação de piano); Walter Zenner (percussão); Lothar Gebhardt (violonista); Hansjörg Scheuermann (violista); Günter Goldman (contrabaixista); Peter Jakobs (contrabaixista). **Suíços:** Ernst Widmer (compositor); Ula Hunziker (flautista); Pierre Klose (pianista); Sebastian Benda (pianista); Lola Benda (violonista); Dora Benda (violista); Walter Smetak (violoncelista). **Húngaros:** Nikolau Kokron (trompista); George Kiszely (violonista); Edith Perényi (violista). **Italianos:** Antonio Ardinghi (violonista); Piero Bastianelli (violoncelista). **Franceses:** Gabrielle Dumaine (canto); **Austríacos:** Hilde Sinnek (canto).

– alemão, italiano, francês, húngaro, suíço, além do português do Brasil e de Portugal – formava um verdadeiro território translinguístico.

Em depoimentos concedidos ao Prof. Carlos Kater no final da década de 1980¹³⁸, Koellreutter reconhece que sua trajetória de educador musical no Brasil culminou na Bahia, tendo as experiências anteriores dos cursos de férias em Teresópolis e da Escola Livre de Música da Pró-Arte em São Paulo constituído etapas de “preparação” (Teresópolis) e “ensaio geral” (São Paulo). Posteriormente, numa entrevista concedida para a *Folha de S.Paulo*, relembrou suas realizações dos anos 1950, que poderiam ser considerados seus anos dourados no Brasil, cuja máxima realização foi a fundação dos Seminários Livres de Música da UBa: “Por atuação e métodos revolucionários, foi talvez realmente a escola de música mais importante no Brasil” (Rosa; Vorbow, 1999).

Quanto aos “métodos revolucionários”, já implementados desde os cursos de férias de Teresópolis, assim ele os definiu:

Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal. Sugeri abolir currículos acadêmicos e substituir conservatórios por Centros de Atividades Lúdicas e Criatividade Musical e Institutos de Audiocomunicação e Música Aplicada. O lema nos seminários de Teresópolis era “**trabalho e recreação, disciplina e liberdade**”. Não era a rotina que governava os seminários, mas sim o espírito de pesquisa e investigação. É indispensável que em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação. As artes e a educação estética e humanista devem encontrar lugar equivalente ao da ciência, da economia e da tecnologia. (Ibidem)

Ainda em relação a metodologias avançadas, deve-se registrar que, ao menos no ensino da Música no Brasil, Koellreutter foi pioneiro no reconhecimento do valor da interdisciplinaridade. Nos anos 1961 e 1962 ele idealizou e realizou na Universidade da Bahia dois fóruns universitários interdisciplinares¹³⁹, assim os justificando:

Uma das características do pensamento hodierno – e por isso mesmo um dos imperativos do ensino nos tempos atuais – é a tendência à integração, num todo, das disciplinas em que se ramifica o saber humano; mais ainda, a arte em geral e a música em particular, longe de serem atividades estan-

¹³⁸ Kater; Koellreutter, 1997, p. 133-134.

¹³⁹ Realizados durante as férias de inverno, os Fóruns Universitários da UBa constaram de cursos, conferências e debates em vários ramos do saber. No primeiro, atuaram especialistas em antropologia, filosofia, história, literatura, música (estética, composição e “terapêutica musical”), artes plásticas, física, matemática, sociologia e medicina preventiva. No segundo, centrado no tema do “Espaço – Tempo”, participaram as artes plásticas, física, psicologia, filosofia, literatura (poesia concreta), estética musical, sociologia, música e teologia.

ques, refletem e sintetizam os vários pontos de vista, quer científicos quer filosóficos, através dos quais o homem concebe o mundo (In: Bastianelli, 2004, p. 27).

Essa valorização do conhecimento holístico teve consequências que sobreviveram à época de Koellreutter na Universidade da Bahia. Como exemplo, temos a criação da matéria Literatura e Estruturação Musical em meados dos anos 1960, que poderia ser definida como uma “apreciação musical avançada”, no modelo de seminários, onde o professor trabalhava um misto de teoria, estética e análise, tendo na discussão a estratégia motivadora.

Sob a tutela de Koellreutter, os Seminários Livres de Música, com seu corpo docente europeu, chamaram a atenção do Brasil pela qualidade do ensino de instrumentos, canto e regência, e pelo estabelecimento de diversificados e excelentes conjuntos de câmara desenvolvendo um farto programa de extensão. A continuidade dos Seminários Internacionais de Música, realizados anualmente nos meses de junho e julho até 1959, funcionaram como uma grande propaganda nacional da escola de música da Universidade da Bahia. Nesses eventos, essencialmente concentrados em performance instrumental e vocal, as fartas programações artísticas pautavam-se nos repertórios barroco, clássico e romântico, com ocasionais apresentações de compositores da primeira metade do século XX (Hindemith, Stravinsky, Bartók, Honneger, Martinu, Prokofiev, Webern, Villa-Lobos, Guarnieri). Apesar de os seminários sempre incluírem cursos de composição conduzidos por Koellreutter, peças de alunos não fizeram parte dessas programações.

Koellreutter foi o único professor de composição durante os oito anos da sua administração nos Seminários Livres de Música. Nesse período, apenas dois discípulos, Milton Gomes e Nikolau Kokron, vieram a se destacar no expressivo movimento de criação musical que revelou a Bahia nacionalmente em meados dos anos 1960: o Grupo de Compositores da Bahia. A liberdade disciplinada idealizada por Koellreutter para um ensino laboratorial não foi o que se poderia definir como “frutífera” em composição sob sua tutela.

É de se compreender que a conjuntura social da provinciana e tradicional Salvador dos anos 1950, com sua hierarquizada sociedade acadêmica habituada a um sistema de educação tradicionalmente baseado no processo de transmissão-recepção de informações, não estivesse preparada para uma formação artística conduzida ao desenvolvimento do indivíduo crítico e criativo pelos princípios de “liberdade” e “ludicidade”. Também era de se esperar que o eurocentrismo cultural do corpo docente europeu dos Seminários Livres de Música precisasse de tempo para uma necessária enculturação. Culturalmente heterogêneo, exótico em seus distintos falares, complexo em suas múltiplas concepções sobre educação musical, imprevisível em suas diferentes formas de aproximação e interação com a cultura local, os professores

importados dos Seminários Livres de Música tinham um valor sgnico para o alunado com o qual interagem, eram paradigmas, arquétipos, referências de uma formação musical exemplar. Como, então, poderia ocorrer uma efetiva dialogia? A dialogia que constrói a capacidade crítica? A crítica que comanda a usina criativa?

Adaptações e reviravoltas no eixo da ordem social vigente faziam-se necessárias para que "liberdade" e "ludicidade" pudessem ser compreendidas como preciosas estratégias de ensino e magníficas oportunidades de aprendizado por professores e alunos. Seria também necessária a emergência de valores humanos contracenantes e contrapensantes que promovessem a conciliação entre o cosmopolitismo koellreutiano e a cultura regional, ou seja, a oportuna relativização para que o projeto idealizado, tornado permeável  múltipla realidade cultural soteropolitana, tomasse espontaneamente o rumo prognosticado e desejado: a florescência da crítica e da criatividade.

O término do mandato de Edgard Santos na Universidade, em junho de 1961, e a saída de Koellreutter da Bahia, em dezembro de 1962, ocorreram quando se insinuavam os novos rumos políticos que agitariam o Brasil nos anos 1960. A emergência de condições economicamente difceis para o País após o acelerado desenvolvimento promovido pelo governo Kubitschek; a instabilidade política nos governos imediatamente sucessores – Jânio Quadros (janeiro a agosto de 1961) e João Goulart (setembro de 1961 a março de 1964); a irrupção da ditadura militar em abril de 1964 e o crescimento dos debates para uma reforma fundamental do ensino superior, com densa mobilização do movimento estudantil organizado, são as principais determinantes de rápidas e amplas mudanças sociais no país, com grandes repercussões nas políticas públicas para a educação e a cultura. Na Bahia, essas contingências afetaram radicalmente o contexto universitário. Os reitorados subsequentes ao de Edgard Santos nos anos 1960 – Albérico Fraga (7.1961 - 6.1964), Miguel Calmon (7.1964 - 5.1967) e Roberto Santos (7.1967 - 6.1971) – lidaram com escassez de recursos federais, adaptações às reformas estruturais do ensino superior e repressão cultural. Alguns dos professores estrangeiros, decepcionados e atemorizados com a perspectiva de se submeterem a um novo tipo de totalitarismo e autoritarismo, retornaram à Europa já pacificada, enquanto outros, atraídos por movimentos culturais brasileiros economicamente melhor sucedidos na época, foram deixando Salvador¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Assim, os Seminários de Música perderam Johannes Hoemberg (regente); Armin Guthman (flautista); Georg Meerwein e Gerald Severin (obostas), Georg Zeretzke e Walter Endress (clarinetistas); Volker Wille e Peter Orlamünde (trompistas); Ursula Schleichern (harpista); Martin Kelterborn (barrito) e técnico em afino de piano); Hnsjrg Scheurmnn (violista); Günter Goldmn (contrabaxista); Ula Hunziker (flautista); Sebastian Benda (pianista); Antonio Ardinghi e Lola Benda (violinistas); (Dora Benda (violista); George Kiszely (violinista); Edith Perényi (violista); Gabrielle Dumaine e Hilde Sinnek (cantoras). No entanto, outros professores europeus (principalmente alemães) ainda foram

Enquanto esse cenário de desafios indicou a muitos daqueles músicos europeus a porta de saída do Brasil, a hora de retomar a vida em suas pátrias e experimentar uma reconciliação cultural, para outros, a insegurança significou o incentivo às reinvenções que a permanência no Brasil e na Bahia exigiriam¹⁴¹. Esses certamente intuíram que a revolução cultural emergente no início dos anos 1960 constituiria o fertilizante necessário para os aguardados frutos do projeto revolucionário de Koellreutter: crítica e criatividade.

Quanto ao alunado dos anos 1960, uma nova classe social teve acesso aos “Seminários de Música”¹⁴². Já não eram os filhos da elite baiana e os bolsistas de outros estados brasileiros que formavam a maioria do corpo discente, mas uma vertente de jovens vindos do interior da Bahia em busca de um curso universitário¹⁴³. Grosso modo, a experiência musical daqueles jovens havia sido em bandas de música tradicionais e grupos de música popular urbana ou folclórica. Depondo sobre sua vivência de estudante dos Seminários de Música a partir de 1962, o compositor Fernando Cerqueira faz uma interessante observação sobre o trânsito daquela experiência para o aprendizado de composição nos Seminários de Música:

Detínhamos e defendíamos nossa cultura musical e ela nos movia em direção de uma identidade erudita autenticamente brasileira. A força desse perfil cultural heterogêneo e sincrético que começou a invadir a escola veio contribuir, como o próprio Widmer confessava, para a sua transição artística de compositor suíço a baiano. De certo modo, fomos recolonizados, por opção nossa, e, em sentido reverso, colonizamos os colonizados. (Cerqueira 2017)

Relacionando o depoimento de Cerqueira aos fatos citados, pode-se deduzir que os ideais de “liberdade” e “ludicidade” começaram a se efetivar nos Seminários de Música a partir de 1962, como princípios de redenção e resistência cultural.

admitidos pelos Seminários de Música. Lembramos os regentes Ernst Huber-Contwig (alemão) e Sergio Magnani (italiano), o flautista Jean-Noel Saghaard (francês), os clarinetistas Klaus Haefele e Wilfried Berk (alemães) e o violinista Lothar Gebhardt (alemão). Portanto, a influência centro-europeia teve continuidade nos Seminários de Música dos anos 1960.

¹⁴¹ Lembramos os alemães Klaus Haefele (clarinetista), Adam Firnekaes (fagotista), Horst Schwebel (trompetista) e Peter Jakobs (contrabaixista); os suíços Ernst Widmer (compositor), Pierre Klose (pianista) e Walter Smetak (violoncelista e luthier); e o italiano Piero Bastianelli (regente e violoncelista).

¹⁴² A partir de 1962, a adjetivação “livres” foi retirada do nome da escola, que passou a se denominar “Seminários de Música” (até o ano 1968, quando adotou o nome “Escola de Música e Artes Cênicas”).

¹⁴³ A exemplo, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Lindemberg Cardoso e Tom Zé.

3. Widmer e Smetak: um laboratório para a crítica e a criatividade

Dentre os professores europeus dos Seminários de Música, destacaram-se, no campo da criação musical e da pesquisa sonora, respectivamente, os suíços Ernst Widmer (Aarau, 1927-1990) e Walter Smetak (Zurique, 1913 – Salvador, 1984). Widmer e Smetak foram dos poucos europeus que adquiriram a cidadania brasileira e se radicaram definitivamente na Bahia¹⁴⁴.

Em 1963, Widmer sucedeu Koellreutter na administração da escola¹⁴⁵ e na docência de composição. Estimulando a rebeldia dos alunos e preocupado em não impor uma linguagem, ele conduzia os estudantes a encontrarem sua própria forma de expressão, respeitando a individualidade e acreditando no potencial de cada um. Seu método de ensino, portanto, refletiu a ideologia que Koellreutter definiu para o ensino de Música na Bahia em 1954: um programa moderno que respeitasse os dons naturais do aluno, desenvolvesse sua personalidade e o conduzisse à procura de estilo e expressão próprios; um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em substituição do ensino acadêmico baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora [...]; um ensino onde a opinião, as ideias e a crítica fossem inteiramente livres (citação não literal; cf. nota 138) .

Os preceitos de Koellreutter tiveram que esperar dez anos para frutificarem na composição musical sob a liderança de Widmer. Em sua autobiografia (1980), referindo-se ao que mais o atraiu na Bahia quando da sua chegada em 1956, Widmer escreveu: “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intensivo e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça”.

Em 1966, após três anos de “laboratório” de composição, Widmer colheu o primeiro fruto do seu trabalho: o Grupo de Compositores da Bahia, formado no entusiasmo de um bem-sucedido concerto de Semana Santa. Estudantes e professores, europeus e brasileiros, compositores iniciantes e internacionalmente premiados, gente entre 20 e 53 anos, formavam um ambiente heterodoxo que refletia a formação inicial dos Seminários Livres de Música. A frase construída para identificar o movimento – “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado” –, traduzindo a rebeldia de

¹⁴⁴ Além de Ernst Widmer e Walter Smetak, permaneceram definitivamente na Universidade Federal da Bahia os alemães Klaus Haefele (clarinetista), Adam Firnekaes (fagotista), Horst Schwebel (trompetista) e Peter Jakobs (contrabaixista), o italiano Piero Bastianelli (violoncelista) e o suíço Pierre Klose (pianista).

¹⁴⁵ Widmer dirigiu os Seminários Livres de Música no biênio 1963-1964, tendo sido substituído pelo pianista brasileiro Fernando Lopes.

uma juventude reprimida pela ditadura militar recém-instalada no Brasil, também lembrava a “profecia” de Koellreutter: “serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica”. Em 1985 Widmer fez a seguinte reflexão sobre o moto do grupo: “Esta premissa ainda hoje é válida. [...] Ela representa um esforço consciente de uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática. [...] O movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal”.

Ao modo peculiar de Widmer, o grupo concretizou o ideal de Koellreutter, pois funcionou como um autêntico “laboratório artístico de alunos e mestres”, conduzindo a procura de estilo e expressão próprios. Diferentemente de Koellreutter, que nunca se deixou influenciar pela cultura vernácula, Widmer permitiu-se contaminar dela, e sua estratégia para conduzir os alunos à busca de seus próprios estilos foi a abertura à inclusão da cultura local, em diálogo com a vanguarda. O estabelecimento de um pacto entre o regional e o considerado “universal” (os paradigmas estéticos da Europa central) simbolizou, em discurso musical, a bem-sucedida interação comunicativa entre o mestre suíço e os alunos brasileiros; desde então, a dialogia do paradoxo se instituiu como processo de subjetivação – ou singularização – dos compositores baianos descendentes de Widmer; seu modelo paradigmático de produzir e comunicar ideias.

Quanto ao paradoxo, poderíamos também inscrevê-lo numa tradição que remonta a Koellreutter no lema dos seminários de Teresópolis: “trabalho e recreação, disciplina e liberdade”. Se no lema de Teresópolis as polaridades se encontram juntas, sendo, porém, identificáveis em si – “isto e aquilo” –, na metodologia de ensino de Widmer, elas se amalgamaram: “isto é aquilo”; ou seja: “trabalho **é** recreação, disciplina **é** liberdade”. Atitudes lúdicas condicionam o aprendizado, assim como liberdade (a falta de eixos norteadores) condiciona disciplina (o encontro do próprio eixo). Pode-se dizer, portanto, que a concepção pedagógica de Widmer foi uma atualização histórica daquela definida por Koellreutter para os anos 1950. Uma atualização que melhor se definiria como adaptação à situação imposta à criação artística e literária numa época de vigência da censura e do cerceamento da liberdade de expressão: época das necessárias implicitudes, das codificações, reino das metáforas e simbologias.

Se pudermos reconhecer no movimento do grupo (consequência natural da prática pedagógica de Widmer) uma atualização da ideologia concebida por Koellreutter para os Seminários Livres de Música, diríamos que é a exacerbação do princípio da inclusividade, da heterodoxia, ao nível do paradoxo.

E por falar em paradoxo, poderíamos dizer que a presença de Smetak no grupo era uma metáfora viva do paradoxo. Enquanto todos se consideravam compositores, ele se declarava um “descompositor” (“Eu sou um descompositor contemporâneo”). Opondo-se sempre ao senso racional comum,

ele sempre questionava a razão pela sensibilidade, semeando a incerteza e incentivando a busca da essencialidade imaterializável e indecifrável pela linguagem. Na “terra das impossibilidades possíveis”, como ele definiu o Brasil, Smetak plantou sua utopia de fusão do oriente com o ocidente, da revelação de uma nova ordem e lógica¹⁴⁶. Com suas “plásticas sonoras” arcaico-futuristas (como as definiu o compositor Paulo Lima) impregnadas de forte simbolismo místico e esotérico, o grupo vivenciava a microtonalidade, a pesquisa de timbres, a improvisação coletiva, o experimentalismo. Sua oficina de liuteria, no subsolo da Escola de Música, era o paradoxo de tudo que ocorria nas salas de aula acima do nível do solo: domínio dos paradigmas estruturais, sintáticos, tímbricos e texturais. Smetak era anterior e posterior à ordem e à lógica vigente; poderia se admitir que ele representava a dialética entre o passado e o futuro num vácuo de presente, isto é, de “realidade”.

Na síntese entre a atitude eminentemente “êmica” da pedagogia de Widmer e da trans-historicidade do pensamento smetakiano plasmou-se o *ethos* composicional do Grupo de Compositores da Bahia, instituído na dialogia entre díspares, na conciliação de antagonismos, no amálgama de múltiplas estéticas e “sotaques” culturais.

4. Criação musical na Bahia: resistência e transformação

A reflexão abaixo é do compositor Paulo Costa Lima, que, de forma aforística, deixa-nos uma pista para a compreensão do significado da composição baiana em tempo presente, quando analisa, em 2015, os 25 anos de atuação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

O projeto de Edgard [Santos] não se encerrou no início da década de 1960, não foi apenas aquela época, e sim uma demanda por **transformações** contínuas; e assim continua vivo, vibrante, e mantém sua essência de **resistência** cultural [...] (Lima, 2016, p. 25).

Os grifos nessa citação não são do autor, eles apontam um entendimento das duas palavras-chave sobre a *poiesis* característica da música de concerto produzida na Bahia, nos últimos 50 anos: “resistência” e “transformação”, termos que, em sua essência significativa, são antagônicos, paradoxais. No entanto, sua união produtiva se fez na Bahia como uma das “impossibilida-

¹⁴⁶ “O Brasil é a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica” (Smetak, 1985).

des possíveis” que desembocariam na materialização da “nova ordem e lógica” que Smetak previu e não viveu suficientemente para confirmá-la.

Grosso modo, podemos definir a produção musical de concerto da Bahia dos últimos 50 anos como uma multiplicidade de variantes de um grande tema (ou problema): o “paradoxo”. A conciliação entre o regional e o universal, o popular e o erudito, a tradição e a inovação, a reprodução e a invenção, o sistema e o experimento, este é o tema-problema que se apresentou aos compositores no contexto dos antigos Seminários de Música da Universidade da Bahia, como reflexo da interação paradoxal que provinha de uma comunidade multicultural¹⁴⁷.

Na música de concerto baiana, o tema do paradoxo se configura essencialmente com a interação de elementos culturalmente representativos, cujo potencial sógnico sugere a funcionalidade de sujeitos agentes em possíveis “enredos” musicais. Nesse sentido, poderíamos equacionar composição como um projeto fenomenológico, espaço de representação, modelo discursivo-narrativo.

O problema composicional estabelecido favoreceu o desenvolvimento de um paradigma discursivo. Desviando-se das sequências implicativas, da causalidade e das evoluções cronológicas, o modelo discursivo da composição baiana, desde os últimos anos 1960, fundamentou-se nos desvios, nas rupturas e nos conflitos, insinuando trama, enredo ou drama. Fluxos e refluxos, impulsos e contenções, convergências e divergências, atração e repulsão, tudo isso corresponde a avanços e retrocessos no devir histórico do qual a música baiana faz parte. Este é o “**paradigma**” estabelecido e compartilhado até hoje pelos compositores, como sinal de maturidade no seu desenvolvimento artístico. Um paradigma entendido no sentido análogo ao que Thomas Kuhn concebeu em seu ensaio de 1962, intitulado *A Estrutura das revoluções científicas*: um modelo que, ao contrário de como o define a semântica (um padrão que corresponde a uma reprodução de exemplos), é suficientemente aberto para admitir a solução de toda espécie de “problemas” [composicionais]; um modelo cuja expectativa é sua reformulação em condições novas.

Entre o tema – o paradoxo – e o método – o paradigma – existe, portanto, uma relação de reciprocidade, de intercondicionalidade, que, entendida no sentido kuhiano do paradigma – um modelo aberto a reformulações –, propõe uma evolução histórica circular, porém em espiral.

¹⁴⁷ O tema do paradoxo na produção dos compositores baianos não provém da “Estética Relativística do Impreciso e Paradoxal” de Koellreutter, que, segundo ele, alicerçaria tudo que escreveu a partir de 1960 (AMADIO 1999, 57). Lembremos que Koellreutter se ausentou de Salvador em 1962, deixando a Bahia definitivamente em 1963, e que a composição no âmbito dos Seminários de Música da UBA começou a se desenvolver a partir do ano 1966, sob a tutela de Ernst Widmer.

5. Cabinda: o fio de Ariadne

No sentido de demonstrar a materialidade e a permanência desse traço discursivo que identifica a música de concerto da Bahia, recorreremos à abertura sinfônica *Cabinda, nós somos pretos* (2015), de Paulo Costa Lima¹⁴⁸. A escolha de uma música que represente igualmente o passado e o presente da composição musical baiana não é uma decisão fácil; as opções são muitas. A decisão por *Cabinda* justifica-se pelo fato de percebermos nesta obra a atualização de um projeto coletivo em desenvolvimento progressivo há 50 anos: um discurso contemporâneo e ao mesmo tempo histórico, essencialmente referencialista, memorialista e culturalista.

Usando uma metáfora para descrever a obra em seu tripé referencial-memorial-cultural, pode-se dizer que *Cabinda* evoca um grande desfile étnico-cultural, em que diversos aspectos da cultura baiana (em especial, a de origem africana) se sucedem numa sequência aparentemente aleatória, cuja única determinante parece ser o contraste, o paradoxo. Ao mesmo tempo, uma outra metáfora também pode ser invocada: aquela em que *Cabinda* se projeta como uma espécie de memorial musical do compositor refletindo sobre sua vida acadêmica, evocando as vivências marcantes, os paradigmas estético-estruturais, buscando um acerto de contas com os anjos e os demônios dos credos vigentes, e finalmente revelando-se um espectador do devir, sob o qual ele não tem comando, sendo antes conduzido pelo implacável curso da cultura. Longe de pretender aqui uma análise da obra, recorreremos a ela para contextualizar o dito e sugerir o não dito nas seções históricas deste trabalho.

A primeira audição de *Cabinda* foi uma experiência sensorial que ainda resiste e se intensifica a cada vez que retomamos o contato com a obra. Uma experiência sugestiva que tanto evoca o universo dos mitos universais quanto um passado relativamente recente, mitificado na memória de quem se iniciou na Música nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. Essa experiência é a sensação de que a obra abre um complexo mapa virtual da tradicional Salvador, com becos e ruelas irrompendo de surpresa a cada “esquina” (as múltiplas rupturas e mudanças de direção no discurso): uma cidadela labiríntica, com um traçado inextricável, cujo percurso se abre para múltiplas e distintas experiências culturais. Os exemplos musicais que apresentamos em seguida dão uma ideia do *city tour* cultural que a audição de *Cabinda* proporciona.

¹⁴⁸ Resultado de uma encomenda da OSESP, *Cabinda* estreou em 16 de abril de 2015. O áudio deste concerto pode ser apreciado no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ISu5YVc7ZpA>>.

Dentre as várias apropriações culturais identificáveis, uma estrofe de uma canção do maculelê (“Louvor da Conceição”) se singulariza pelo tratamento composicional: “*Nós somos pretos da Cabinda de Luanda, / a Conceição viemos louvar, / Aruandêê, Aruandêê*”¹⁴⁹. A citação surge na 3.ª parte (“Lied”), um pouco adiante do ponto mediano da peça (v. Anexo, exemplo 1) A instrumentação cabe a duas trompas solo em atmosfera pastoral; as quintas de trompa evocam um ambiente sonoro tanto remoto no tempo histórico da obra quanto distante do clima ativo, dançante e heroico que domina *Cabinda*. A singularização desse empréstimo, transfigurado em relação ao seu espírito original e transfigurando a atmosfera de brasilidade característica da peça, adquire nessa versão romântica eurocêntrica uma potência sígnica única, que sintetiza a dimensão memorialista característica da música de concerto da Bahia. De fato, poderíamos vincular este signo musical à memória dos Seminários Livres de Música da UFBA, tomando-o como uma possível metáfora do amálgama étnico que constituiu a convivência harmônica de culturas aparentemente inconciliáveis. Este é o ponto mais “longínquo” do nosso “áudio tour”, a partir do qual a peça proporciona um retorno em seu labiríntico percurso pelos toques e cânticos dos terreiros de Zazi (Xangô), das casas de tradição Banto, das rodas de samba de largo, entretecidos com vestígios de serialismos intervalares e elaborações motivicas schoenberguianas.

A entidade Zazi, do candomblé de Angola, parece ter uma função guia no áudio-percurso da obra. Após uma breve introdução (16 compassos), a seção intitulada “Ô Zaziê” elabora o ponto de caboclo “*Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê maiangolê maiangolá*” (v. Anexo, exemplo 2), conduzindo a sequência de referências culturais afro-baianas. A peça conclui com uma variante dessa seção (“Zaziê/Finale”), reafirmando a “funcionalidade recepcionista” da “personagem guia”.

Dentre os outros referentes de tradição afro-baiana que afloram na obra, destacam-se, por exemplo: uma canção do repertório dedicado a Yemanjá no candomblé de caboclo da Bahia (v. Anexo, exemplo 3); a cantiga de caboclo “*Eu sou o amor de papai, eu também sou o amor de mamãe*” (v. Anexo, exemplo 4); a estrofe de saudação a Ogum nas casas de candomblé de Angola “*Tabalasinbe é no tabalandê, Tabalasinbe é no tabalandê, Ê aê aê*” (v. Anexo, exemplo 5, cc. 77-80).

Ao lado das ingerências étnicas, Cabinda também representa o discurso acadêmico contemporâneo que remonta à tradição eurocêntrica organicista disseminada a partir da Segunda Escola de Viena (isto é, àquilo que Koellreutter introduziu e Widmer desenvolveu em suas atividades pedagógicas na Bahia).

¹⁴⁹ Dada a estreita relação entre o maculelê e a capoeira, a canção também se encontra no repertório de pontos de capoeira.

Nos Exemplos 6a-c (v. Anexo), características remetem à música de tradição europeia dos meados do século XX: o ímpeto e a vitalidade da tópica rítmica em ostinato, as ocasionais modulações métricas, os efeitos brilhantes dos teclados da percussão, as formações acórdicas politriádicas, o uso de séries intervalares, a dialogia entre trítonos e quintas ou quartas justas, tudo isso aponta para o universo técnico e estilístico de Bartók, Stravinsky, Prokofiev.

Se a grande diversidade no “roteiro cultural” peça, com seus sucessivos contrastes e as constantes rupturas do discurso, poderia desembocar num resultado estético de perda de “condução cognitiva” (o “fio da meada”), poderíamos dizer que o breve solo de clarineta que introduz a obra (v. Anexo, exemplo 7) funciona como o “fio de Ariadne”, que o compositor entrega ao ouvinte para que ele não perca a oportunidade de construir um percurso narrativo durante a audição de *Cabinda*. Em sua extrema plasticidade, estendendo-se praticamente por toda a extensão do instrumento em amplos gestos e arabescos, o solo introdutório se insinua atraente, como um fogo-fátuo: nasce do nada (no registro grave em dinâmica *pp*), desenvolve-se virtuosisticamente e, surpreendentemente, fenece da forma como nasceu: no contexto de um pentacorde cromático, igualmente no registro grave, em dinâmica *pp*. O modelo dessa trajetória sugere, de antemão, uma estrutura que se expande, retorna e fecha um percurso cíclico. Os motivos que configuram suas estruturas “arabescas”, compostos de pequenas séries intervalares progressivas, parecem se derivar da formação acórdica consistente no acompanhamento das cordas. Em todos estes aspectos, a passagem também reflete a tradição germânica organicista.

As características singulares da introdução (séries intervalares progressivas, pontilhismo, inter-relação entre estruturas melódicas e harmônicas) retornam sempre na obra, concedendo-lhe um alto índice de contextualidade. Segundo o compositor¹⁵⁰, seu desafio composicional foi, justamente, a concepção de “uma espécie de tecido conjuntivo por onde o discurso flui”, acolhendo o “nosso” e o “deles” de uma forma que se correspondam mutuamente. Essa afirmação justifica plenamente a escolha de *Cabinda* como possível metáfora daquela convivência harmônica de culturas aparentemente inconciliáveis, que deu origem à atual Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. *Cabinda* também foi o “fio de Ariadne” deste ensaio, conduzindo nossas reflexões até as origens históricas da Escola de Música da UFBA e de volta ao presente.

Finalmente, queremos acrescentar que consideramos *Cabinda* uma espécie de versão musical do “Memorial de Aires”, projetando em música um discurso correspondente ao do livro de Machado de Assis: em vez de um enredo único, uma organização em forma de diário, onde uma série de episódios

¹⁵⁰ Em correspondências eletrônicas trocadas durante a análise da peça.

e anedotas se interpõem.

Epílogo

No propósito de compreender a dialogia intercultural que caracteriza a produção musical da Bahia há 50 anos, recorreremos à história e à memória, confrontando reflexões de alguns autores da história crítica da composição musical na Bahia com as nossas. Numa conduta hermenêutica, e no sentido de tecer implicações entre atitudes pedagógicas e produção composicional, fundamentamos nosso raciocínio crítico em quatro pedagogos ícones da composição musical na Bahia: Koellreutter (anos 1956-1962), Widmer (anos 1963-1986), Fernando Cerqueira (1975-1995) e Paulo Lima (anos 1990 à atualidade).

Concluindo, queremos esboçar uma reflexão que, apenas insinuada neste ensaio, serve como estímulo a uma nova perspectiva de observação da produção musical baiana atual: a ideia de que a trajetória da composição musical na Bahia teria desembocado no que poderíamos definir como um “regime de historicidade” específico¹⁵¹. Essa especificidade, concernente à maneira como os compositores instauram e desenvolvem sua produção no tempo histórico, teria se originado naquele experimento multicultural implantado por Koellreutter na Universidade de Edgard Santos.

Ao observador da atual produção composicional baiana, a atuação dos atores-compositores da UFBA se apresenta como a continuada narrativa de uma epopeia cultural baseada num eterno retorno (*flashbacks*), onde o passado não existe e um presente contínuo recomeça a cada dia. Poder-se-ia metaforizar a história da composição baiana desde os anos 1960 como uma paráfrase da “Odisseia”, cuja narrativa, combinando dialetos diferentes, inicia *in medias res*, com sua trama já inserida no meio de uma história bem mais ampla. Essa trama, entretanto, refere-se aos feitos de um Odisseu coletivo: múltiplo, sígnico e polissêmico.

Se na década de 1960 as marcas estéticas da produção musical baiana se inscreveram na vertente experimentalista-culturalista que garantiu seu rápido reconhecimento nacional, na década de 1970 a convivência entre padrões estéticos ancestrais e contemporâneos estabeleceu-se via novos protagonistas no ensino da composição: a primeira geração de descendentes de Widmer (Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e Lindembergue Cardoso).

Os anos 1980, representando a maturidade das personagens daquela

¹⁵¹ Aqui recorreremos à noção de “regime de historicidade” de François Hartog, tal qual definida em seu livro *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*: a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo, engatando passado, presente e futuro ou compondo um misto dessas três categorias (Hartog, 2013, p. 11-13).

cena musical, constituíram um período de aprofundamento crítico do confronto cultural já estabelecido como marca identitária, numa verdadeira investida “alquímica” pela transmutação dos materiais novos e tradicionais em tentativas de fusão. Concebeu-se, então, uma produção voltada à circunscrição de um território cultural determinado pela inclusão de suas múltiplas raízes, valorizando as interfertilizações e as mestiçagens. Foi esse o momento do questionamento de valores éticos e de configuração de posturas assumidas para com a cultura local, a história e a memória. Foram também estes os anos dos estertores de discursos lógico-positivistas, da razão moldada a partir do alinhamento ordenado das noções de passado, presente e futuro (emulando o tempo histórico determinista).

Nos anos 1990, os compositores baianos acompanharam a dinâmica dos valores, práticas e procedimentos atuantes no modelo vigente de produção do conhecimento (“rizomático”), o qual, traduzido a uma categoria de arte que se realiza no tempo – a música –, subverte fundamentalmente a concepção organizacional dos eventos sonoros. Trata-se da substituição do ponto de vista cronológico – direcional – por uma perspectiva acrônica, em que o devir musical se constitui de momentos não correlatos, de rupturas decorrentes da sucessão de elementos díspares, potencialmente reversíveis e remissíveis a elementos cronologicamente distantes. O resultado é a projeção de uma complexidade de inter-relações que desestabilizam a percepção do curso do tempo na duração da obra. Essa concepção estrutural não linear e multidirecional, aliada à frequente interferência da memória, alternando criação e recriação, submetendo o passado às interrogações do presente em diálogo histórico, provoca a percepção de estagnação do tempo, de um “presentismo” que, a partir de meados dos anos 1990, foi se estabelecendo como horizonte da composição na Bahia. É isto que reconhecemos como um “regime de historicidade” específico, onde passado e presente, em constante interação, reduzem a noção de futuro ao âmbito do imediato. E, se o fio condutor da percepção de uma trama narrativa não se apresenta óbvio ao ouvinte pela complexidade da escuta, vamos certamente encontrá-lo na memória da história da composição musical na Universidade Federal da Bahia.

Finalmente, ainda podemos dizer que a memória, esta presença ausente, deve ser considerada como um efetivo fertilizante da criação musical baiana, onde o passado, presentificado, representa-se em traços: suportes de significações que se encontram em outro tempo. Por isso, consideramos também que a música contemporânea da Bahia representa uma forma singular de “ser no tempo e no espaço”, de conciliar experiência e espera, isto é, a capacidade de atualizar o passado pela memória viva de uma história ainda quente e a expectativa por um futuro que carregue em si o seu presente histórico.

REFERÊNCIAS

- BASTIANELLI, Piero. 2003. *A Universidade e a Música: uma memória 1954 - 2003*. 2 vols., Salvador: Editora Contexto.
- CERQUEIRA, Fernando. 2017. Depoimento escrito concedido a Ilza Nogueira em 12/07/2017, 3 p.
- HARTOG, François. 2013. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- KATER, Carlos. 2009. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora.
- KATER, Carlos; Koellreutter, Hans Joachim. 1997. "Encontro com H. J. Koellreutter". *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, Belo Horizonte: Atravez, vol. 6, p.131-144.
- KUHN, Thomas S. 2013. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira, trad. São Paulo: Perspectiva, (Debates; 115).
- LIMA, Paulo Costa. 2016. "Que Programa é esse? Reflexões sobre 25 anos de criação". In: *25 anos do PPGMUS UFBA: reflexões sobre uma trajetória*. Salvador: EDUFBA, p.17-43.
- RISÉRIO, Antônio. 2013. *Edgard Santos e a reinvenção da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; Vorobow, Bernardo. 1999 (7.11). *A Revolução de Koellreutter*. In: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>>.
- SMETAK, Walter. 1985 (5.3). "O Alquimista de sons". Revista *Veja*, Rio de Janeiro: Abril.
- TEIXEIRA, Anísio. 1969. *Educação no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 385p.
- VEIGA, Manuel. 2004. *Cantos de passarinhos*. In: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/cantos.htm>>.
- WIDMER, Ernst. "Skizze eines Selbstporträts unter Verschiedenen Gesichtspunkten". Chardonne: documento datilografado não publicado, 1980. 7 p.
-

ANEXO – EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: *Cabinda*, cc. 273-293 (citação nas trompas, *Louvor da Conceição*)

The musical score is presented in a standard orchestral layout. The top system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B.C.), Contrabass (Cb. Basso), Trombone (Tbn.), and Trumpet (Tpa.). The middle system includes Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score features a tempo change to $J=64$ and a section labeled "(Pastoral)". A later section includes a tempo change to $J=102$ and another to $J=64$. The score contains various musical notations such as dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*), articulation, and phrasing marks. A specific citation of "Louvor da Conceição" is indicated in the trumpet part.

Exemplo 2: Cabinda, cc. 20-24 (citação nas cordas -
 Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê maiangolê maiangolá)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of quarter note = 90. The percussion section includes a variety of instruments: a snare drum (S. Dr.), a pair of tom-toms (Toms.), a triangle (Tri.), a pair of cymbals (Cym.), and a set of chimes (Chimes). The woodwind section consists of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Cl. Bass), and Trombone (Tbn.). The brass section includes Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The string section is represented by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (f, mf, ff), and articulation marks (accents, slurs). A tempo marking of quarter note = 90 is present at the beginning and end of the excerpt.

Exemplo 3: *Cabinda*, cc. 176-185 (citação nos metais – *Ntumbira kenā*)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Tuba (Tuba), and Trombone (Tbn.). The second system includes Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 176 through 185. The percussion part includes a snare drum (S.Dr.) and a cymbal (Cym.). The piano part includes a grand piano (Pno.). The violin and viola parts include a double bass (Cb.). The cello part includes a double bass (Cb.).

Exemplo 4: *Cabinda*, cc. 376-381 (citação nas cordas – *Eu sou o amor de papai*)

Exemplo 4: *Cabinda*, cc. 376-381 (citação nas cordas – *Eu sou o amor de papai*)

Score for Example 4, showing string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabaixo) and Piano/Clarinete Baixo parts. The score includes a tempo marking of quarter note = c. 84 and a key signature of one flat.

Exemplo 5: *Cabinda*, cc. 75-83 (citação nos metais – “*Tabalasinbe é no tabalandê, Tabalasinbe é no tabalandê, Ê aê aê*” – seguida por seqüências de progressões intervalares de 3 a 11 semitons)

Exemplo 5: *Cabinda*, cc. 75-83 (citação nos metais – “*Tabalasinbe é no tabalandê, Tabalasinbe é no tabalandê, Ê aê aê*” – seguida por seqüências de progressões intervalares de 3 a 11 semitons)

Score for Example 5, showing brass and woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion III, Percussion) and string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabaixo). The score includes a tempo marking of quarter note = c. 84 and a key signature of one flat.

Exemplo 6a: *Cabinda*, cc. 68-75 (ímpeto e vitalidade da tópica rítmica em ostinato; frequentes modulações métricas; efeitos brilhantes dos teclados da percussão; politríades, ciclos intervalares intermitentes)

The musical score for 'Cabinda' (measures 68-75) is presented in two systems. The first system covers measures 68 to 66, and the second system covers measures 67 to 75. The tempo is marked as quarter note = 90. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Cb. Basso), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Tuba, Snare Drum (Timp.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, metric modulations, and bright percussive effects. The percussion parts include Snare Drum (Timp.), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The piano part (Pno.) is also present. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 67. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Cb. Basso), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Tuba, Snare Drum (Timp.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Exemplo 6b: *Cabinda*, cc. 86-94, recorte (uso de séries intervalares)

86 ♩ = 102

Pic

Fl

Ob

B♭ Cl

Cl. Basso

Fig

Exemplo 6c: *Cabinda*, cc. 91-98 (diálogo entre trítonos e quintas ou quartas justas)

91 Vigorous ♩ = 102

Fl. I

Ob.

B♭ Cl.

Cl. Basso

Basso II

Tm.

Tm.

C. Tm.

C. Tm.

Temp.

Basso II

Perc. I

S. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Exemplo 7: *Cabinda*, cc. 1-10 (solo introdutório de clarineta em concepção estrutural cíclica; estruturas motivicas em arabescos e acompanhamento homofônico das cordas formado com séries intervalares progressivas)

♩ = 64

Clarinet Bb

Clarinet Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

Oboé

Cl. Bb

Cl. Baixo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

GALERIA DE IMAGENS



ANPPOM I - Abertura - 1988- Salvador: da esquerda: Jamary Oliveira, Tesoureiro da ANPPOM; Manuel Veiga, 2.º Secretário da ANPPOM; Ilza Nogueira, Presidente da ANPPOM; Erundino Pousada Presa, Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa da UFBA; Eliane Azevedo - Vice-Reitora da UFBA; Maria Angélica Bahia Koellreutter, Diretora da EMAC/UFBA; Cristina Colonelli, representante da CAPES; Alda Oliveira, 1.º Secretário da ANPPOM.



ANPPOM I - Mesa-Redonda "Educação Musical: o experienciar antes do compreender":
Leda Mársico, Raimundo Martins, Alda Oliveira.



ANPPOM I - 1988-Salvador - "Musicologia Brasileira: definição de rumos":
José Maria Neves, Régis Duprat, Manuel Veiga, Paulo Costa Lima, Kilza Setti.



1988 – Salvador - Práticas Interpretativas - “A Contribuição de Schenker à Interpretação”:
Jamary Oliveira, Ilza Nogueira, Cristina Gerling, Jonathan Dunsby).



1995 - João Pessoa – quatro presidentes
Celso Loureiro Chaves, Jamary Oliveira, Ilza Nogueira, José Maria Neves



1995 - João Pessoa – em ritmo de dança
Vanda, Alda, Gerard, Liana, Jamary



2003 – Porto Alegre – Eleições 1



2003 – Porto Alegre – Eleições 2



2003 – Porto Alegre – Adriana-Maria Helena-Maria Lucia-Cintia-Rita



2010 - Florianópolis – Mesa de composição e plateia



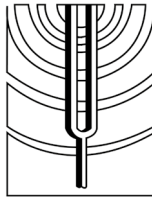
2010 - Florianópolis – Salomea e Marcos



2010-Florianopolis-Lia-Paulo-Sonia-Carole-Marcos

**ANPPOM:
30 Anos
de Criação**

EDIÇÃO COMEMORATIVA - 2018



ANPPOM

**Associação Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Música**

DIRETORIA 2018-2019

Presidente

Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)

Primeiro secretário

Marcio Guedes Correa (UNESP/FMU)

Segundo secretário

Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP)

Tesoureiro

Marcos Fernandes Pupo Nogueira (UNESP)

CONSELHO FISCAL

José Augusto Mannis (UNICAMP)

Angela Elisabeth Lühning (UFBA)

Sonia Ray (UFG)

Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)

João Gustavo Kienen (UFAM)

José Soares de Deus (UFU)

**EDITOR DE PUBLICAÇÕES
DA ANPPOM**

Marcos Holler (UDESC)

ANPPOM: 30 Anos de Criação

**Sonia Regina Albano de Lima
Martha Tupinambá de Ulhôa
(Organizadoras)**

Projeto gráfico

Bárbara Fontenelle

Revisão de texto

Priscilla Morandi

Catálogo na fonte

Bibliotecária Maria Marta Magno Calheiros , CRB7 4349

A615 ANPPOM: 30 anos de criação (edição comemorativa) / Sonia Regina Albano de Lima, Martha Tupinambá de Ulhôa organizadoras. – São Paulo: ANPPOM, 2018.

200 p. : il.

ISBN: 978-85-63046-06-2

1. Musica - Pesquisa - Brasil. I. Título. II. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (Brasil).

780.1 (CDD 23.ed.)

Agradecimentos

Agradecemos aos autores que gentilmente forneceram seus textos para inserção nesta publicação, certos de que além de terem contribuído com esta edição comemorativa, muito fizeram pela nossa Associação.

Sumário

Apresentação

Sonia Regina Albano de Lima	
Martha Tupinambá de Ulhôa	9

Desafios e Proposições do Periódico Científico

OPUS durante a gestão 2011-2015

Adriana Lopes da Cunha Moreira	15
--------------------------------------	----

Minha experiência sobre a ANPPOM: um breve relato

Lia Tomás	29
-----------------	----

30 anos de ANPPOM: os anos 2007 a 2011

Sonia Ray	33
-----------------	----

ANPPOM faz 30 anos em 2018, mas 2022 bate à porta

Jorge Antunes	40
---------------------	----

O português brasileiro cantado: um relato da trajetória dos TTS na ANPPOM que elaboraram as normas da pronúncia do português brasileiro no canto erudito

Adriana Giarola Kayana	54
------------------------------	----

Uniformidade e Diversidade em execução musical: Mesa Redonda da ANPPOM discute a agógica

Maurício Alves Loureiro	72
-------------------------------	----

O cancionero de Castro Alves

Manuel Veiga	90
--------------------	----

**Salvador de Mesquita e Antônio Nascentes Pinto:
percursos dramático-musicais de 2 cariocas na Itália
(1650-1760)**

Rogério Budasz 100

**Entroncamentos e ramificações sonoro-político-
educacionais: entro-ramifica-sons na ANPPOM**

Alda Oliveira 114

Composição, Análise, Invenção

Silvio Ferraz 132

Bons tempos aqueles...

Marisa Rezende 153

**Teoria e Análise Musical:
caminhos e perspectivas**

Maria Lúcia Pascoal 158

**Criação musical na Bahia:
diálogos interculturais**

Ilza Nogueira 168

Anexo - Exemplos Musicais 188

Galeria de Imagens 196

APRESENTAÇÃO

Rememorar parte da história da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) nos textos que se seguem perpetua sua importância científica e comemora os 30 anos de sua existência. Como já mencionado no histórico da ANPPOM, disponível em sua página, a ideia do que viria a ser a associação com a meta de promover e consolidar a pesquisa e a pós-graduação em música no País surgiu como uma proposta do Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e o Ensino Musical (SINAPEM). O SINAPEM aconteceu em 1987, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Sendo tal proposta encaminhada ao CNPq, no mesmo ano, através da Direção de Ciências Humanas e Sociais, já em abril de 1988 foi realizada a reunião de fundação da ANPPOM. Os associados fundadores foram Alda Oliveira, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Cristina Magaldi, da Universidade de Brasília (UnB); Estércio Marques Cunha, da Universidade Federal de Goiás (UFG); Ilza Nogueira, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Jamary Oliveira, da UFBA; Jorge Antunes, da UnB; Manuel Veiga, da UFBA; Marisa Rezende, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e Raimundo Martins, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A partir de 1989 a ANPPOM passa a realizar eventos científicos, em sua maioria anuais, e a promover a divulgação das pesquisas em música, tanto nos anais dos eventos quanto na revista OPUS. O trabalho realizado em seus congressos é intensificado pela qualidade de suas publicações e pela atuação permanente dos membros diretores e editores, que se alternam em cada elei-

ção, priorizando cada vez mais o aperfeiçoamento da área junto às agências financiadoras e avaliadoras da pós-graduação brasileira.

A busca acentuada pela excelência deixa implícito o desejo de seus presidentes e editores em galgar um patamar de qualidade internacional, além de solidificar um padrão de pesquisa que se diferencie das demais áreas de conhecimento.

Foram convidados para esta edição comemorativa, além dos membros fundadores, todos os ex-editores e ex-presidentes da ANPPOM, desde sua criação. A maioria deles atendeu prontamente a nossa solicitação, enviando textos de quase todas as subáreas da música, de acordo com a atuação musical de cada um.

Os autores tiveram total liberdade de escrita, seja quanto à temática, ao número de páginas escritas, à exposição de suas ideias e à adoção de normas técnicas que lhes parecessem mais adequadas.

Não coube a nós, organizadoras, impor qualquer modelo, em se tratando de associados com experiência científica comprovada. Os textos enviados foram inseridos na coletânea conforme a temática produzida, sem hierarquização de qualquer subárea e sempre com a aprovação expressa dos autores para publicação.

O texto inicial é de Adriana Moreira. Ela analisa a trajetória da *OPUS* desde sua implantação até 2015, uma vez que atuou como editora responsável na gestão diretora de 2011 a 2015. Conclui sua narrativa admitindo que a *OPUS* vem se consagrando como um periódico de solidez, capaz de agregar as diversas tendências do pensamento musical brasileiro.

Não é de menor importância a narrativa de Lia Tomás, que contemplou uma pesquisa acadêmica de sua autoria intitulada “A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988 -2013)”, contendo as publicações da ANPPOM produzidas neste período, de extrema valia para a comunidade acadêmica. Em continuidade, a autora realiza uma nova pesquisa que tem como objetivo cartografar os conceitos que envolvem o eixo de pesquisa “temáticas brasileiras”, uma das diretrizes encontradas no documento de fundação da ANPPOM no ano de 1988.

A ex-presidente Sonia Ray relata sua atuação à frente da ANPPOM no período de 2007 a 2011, seu empenho em trazer de volta o Fórum de Coordenadores, a articulação para que nossos congressos contemplassem em igualdade de condições as apresentações artísticas, entre outras ações que dignificaram sua gestão.

Segue o texto do maestro e compositor Jorge Antunes, associado fundador da ANPPOM. O autor recomenda que esta associação, nos próximos

anos, cuide de questões importantes para o destino do Brasil, entre elas: a modernidade, a democracia, a cultura, a soberania e o desenvolvimento, para que não nos surpreendamos com desvios nefastos de sua função na sociedade brasileira. O compositor pede que a ANPPOM realize um projeto, para os próximos anos, capaz de refletir qual Brasil queremos para 2022. O compositor afirma que não basta consolidar um balanço da produção intelectual dos pesquisadores da área nem efetuar um levantamento das conquistas concluídas. Para a consolidação desta entidade e de seus trabalhos, é necessário tomar como objetivo outras prioridades. Finalizando, Antunes parabeniza a atuação feminina junto a esta organização, tendo em vista a abnegação com que elas têm conduzido a ANPPOM, seja como presidentes ou como editoras.

O texto de Adriana Giarola Kayana, presidente da ANPPOM entre 2003 e 2007, retrata a importância dos Grupos de Trabalho (GT) realizados nos congressos da ANPPOM na concretização de projetos de pesquisa de interesse para as diversas subáreas. Um exemplo desta ação é descrito pela autora, que relata as atividades e os resultados obtidos em um desses GT, concentrados em debater o português brasileiro no canto erudito. As discussões ocorreram durante os congressos da ANPPOM de 2003 a 2007 e culminaram na criação e publicação das *Normas de Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*. A partir das discussões realizadas nestes GTs, ocorreram diversos desdobramentos das atividades realizadas por este grupo, entre elas: publicações, pesquisas, eventos científicos e artísticos que têm ampliado o debate acerca do português brasileiro cantado.

O texto de Maurício Alves Loureiro, presidente da ANPPOM entre 1999 e 2003, intitulado *Uniformidade e diversidade em execução musical: mesa redonda da ANPPOM discute a agógica*, traz à tona uma participação especial do pesquisador em mesa temática ocorrida no VIII Encontro Anual da ANPPOM, em 1995, na cidade de João Pessoa. O texto desenvolve uma argumentação inspirada no artigo de Bruno Repp de 1992, intitulado *Diversity and Commonality in Music Performance...* sobre as variações intencionais das durações introduzidas pelo músico ao interpretar uma obra musical. O estudo buscou identificar a diversidade das características individuais de variações de durações nas interpretações dos artistas, evidenciando a individualidade extraordinária de dois pianistas lendários, em relação aos demais, Alfred Cortot e Vladimir Horowitz.

O escrito do nosso querido etnomusicólogo/musicólogo e decano Manuel Veiga figura-se como um momento especial desta edição comemorativa. Sua figura emblemática, carismática e de profunda amorosidade escolheu divulgar o projeto em que participou, o CD *Andréa Daltro Interpreta o Cancioneiro de Castro Alves*, gravado em 1997, com modinhas, tiranas, lundus, até mesmo um fado usando letras do poeta baiano.

O texto do musicólogo Rogério Budasz, editor da revista *OPUS* de 2007 a 2010, atualmente professor do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, Riverside, retrata mais uma de suas pesquisas concentradas em investigar os processos de reconfiguração cultural resultantes da circulação atlântica de músicos e repertórios. O texto concentra-se nas figuras de Salvador de Mesquita, um poeta carioca que viveu em Roma no século XVII e contribuiu para o desenvolvimento do oratório latino naquela cidade, e Antônio Nascentes Pinto, um funcionário público carioca que estudou em Bolonha em meados do século XVIII, onde participou de representações dramático-musicais com os jesuítas, tornando-se diretor de óperas após retornar ao Rio de Janeiro. Segundo Budasz, os percursos de Mesquita e Nascentes Pinto exemplificam que artistas e intelectuais brasileiros não podem ser considerados como simples receptores passivos da cultura europeia, já que em vários casos foram participantes ativos em movimentos estéticos e culturais no próprio velho continente.

A educadora musical e pesquisadora Alda de Oliveira, uma das fundadoras da ANPPOM, traça, em seu texto, algumas reflexões sobre a formação de profissionais do ensino de música no Brasil, na perspectiva do desenvolvimento sustentável, fazendo interfaces com o papel da ANPPOM na realidade brasileira. Os cursos de formação de qualidade em educação musical podem otimizar seu próprio desenvolvimento em termos dos pilares da sustentabilidade sociopolítica, econômica e ambiental e podem também otimizar a sustentabilidade dos educadores para a sua prática profissional. O texto apresenta perspectivas relacionadas ao papel das associações da área e dos cursos de música, com o objetivo de fortalecê-los e proporcionar uma visão de qualificação contínua. A autora também relembra e comenta os caminhos percorridos pela ANPPOM, no sentido de entrosar pesquisadores, educadores, músicos e professores, além de priorizar a consolidação da área de música no Brasil. Finaliza seu artigo relatando que a união de saberes e forças políticas das associações ligadas à área, via ANPPOM, poderão contribuir para o surgimento de um novo processo de consolidação das especialidades a partir da comunhão e das conexões educativas e culturais que poderão surgir de propósitos sustentáveis e articulados, e que a construção coletiva de pontes pode ser muito bem-vinda para a ANPPOM, contribuindo para um novo processo de consolidação e aprofundamento da área de Música no País.

O artigo do compositor Silvio Ferraz, editor da *OPUS* entre 2000 e 2002, vislumbra a prática da análise musical como invenção, aquela impulsionada pela força de atração de uma música, o que é bastante diferente das análises de fundamento escólastico, impulsionadas por algo que não está de fato na música, mas em um jogo de demarcação de territórios de conhecimento. Distingue dois domínios que se estabeleceram no campo da análise musical a partir do pós-guerra: de um lado aquela análise ligada à invenção de uma

escuta; de outro, aquela relacionada ao uso estrito de métodos préestabelecidos. É neste sentido que resgata a proposta de Luciano Berio quando propõe de a análise ir além do prazer especulativo, axiomático e simplesmente simbólico. Para Berio, toda análise é uma fabulação que tem um viés técnico, de trabalho do artesanato da composição. A fabulação pertence ao universo da invenção, mais do que da doutrina, do controle ou simplesmente da decodificação. É no sentido de uma análise pautada pela invenção que o artigo de Ferraz retoma a proposta analítica de outro compositor, agora de Willy Corrêa de Oliveira. Mesmo tendo realizado análises que marcaram seus alunos e outros compositores que as assistiram ou leram, Willy, no entanto, não fundou um método analítico nem realçou alguma técnica composicional específica. Neste artigo, Ferraz apresenta a ideia de análise musical como reversão da composição; realizar a análise musical como quem compõe ao reverso.

A compositora Marisa Rezende, outra fundadora da ANPPOM, relembra, em seu texto, um projeto instituído entre a Escola de Música da UFRJ e o CNPq que vigorou de 1989 até 1997 e foi coordenado pela autora. Este projeto deu origem ao Grupo Música Nova. Neste relato, a autora retrata a importância dos apoios institucionais para a pesquisa musical.

Maria Lúcia Pascoal, editora entre 2003 e 2006, destaca os aspectos e as referências da Teoria e Análise Musical ocorridos nos séculos XX e XXI e como esta atividade tem se desenvolvido depois da criação da ANPPOM. Constata que o nome genérico de Análise Musical abriga desde fenômenos ligados à percepção, passa pela compreensão das estruturas musicais, enreda-se em teoria, história, composição, interpretação, musicologia e ainda ilustra muito da cultura e do ensino musical. Atualmente embrenha-se em novos caminhos, tais como os das ciências cognitivas, da interdisciplinaridade, da intertextualidade, da narrativa, da sociologia e outros mais.

A pesquisadora constata que, desde o início das atividades da ANPPOM, foram criados 15 programas de pós-graduação no Brasil que aos poucos consolidaram suas linhas de pesquisa. Também relata que nos Congressos da ANPPOM, Teoria e Análise passou a se constituir como uma subárea a partir de 2005, durante o XV Congresso, e que este passa pela expansão de cursos, publicações e presença marcante nos muitos caminhos e na abertura de novas perspectivas na construção do conhecimento musical no Brasil.

Ilza Nogueira, sócia-fundadora e primeira presidente da ANPPOM, retrata, em seu texto, a importância do músico Hans-Joachim Koellreutter junto à Universidade da Bahia, principalmente pelo fato de ter criado uma unidade de ensino musical denominada “Seminários Livres de Música”. Seu texto, entre outras particularidades, avalia a herança dos antigos “Seminários Livres de Música” na produção contínua dos compositores da UFBA, em cujas obras ainda reverbera a tumultuada encruzilhada cultural promovida por Koellreut-

ter e magistralmente conduzida pelo compositor Ernst Widmer, a singulares resultados estéticos, balizados pela atitude crítica e inclusiva conduzindo à criatividade.

Em que pese a diversidade de temáticas aqui pesquisadas, essa coletânea retrata, com pertinência, a importância da ANPPOM nos PPGs de música, para os estudantes de música e, principalmente, para os pesquisadores a ela afetos. Descreve, ainda, as investigações subsidiadas pela sua atuação ao longo dos seus 30 anos de existência. Não bastasse, retrata o nosso prazer em organizar mais essa publicação que, temos certeza, será memorada por todos os associados dessa associação.

Sonia Regina Albano de Lima, presidente 2015-2019

Martha Tupinambá de Ulhôa, secretária 2015-2017

.....

DESAFIOS E PROPOSIÇÕES DO PERIÓDICO CIENTÍFICO *OPUS* DURANTE A GESTÃO 2011-2015

*Adriana Lopes da Cunha Moreira*¹

A produção intelectual da área de música que se expressa textualmente constitui um processo interpretativo de compreensão de uma obra ou contexto em que se encontra presente alguma manifestação musical. Esta prática textual compartilha informações com as práticas sonoras, por um lado contribuindo para sua sedimentação e manutenção, por outro interagindo com as constantes transformações que acabam por promover a continuidade nas renovações artísticas.

Esta produção pode ser editorada ou pode ser veiculada sob a responsabilidade unívoca do autor. No âmbito das publicações editoradas, a produção em música expressa textualmente é tradicionalmente veiculada impressa

¹**Adriana Lopes Moreira** é docente no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-); proponente e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica de obras musicais (ECA, 2015-); fundadora e co-coordenadora do Laboratório PAM de Percepção e Análise Musical (CMU, 2008-); membro dos Conselhos Editoriais dos periódicos científicos *OPUS* (2015-) e *ORFEU*, da UDESC (2015-20); membro da Comissão Editorial do *Art Research Journal*, ARJ (2012-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam revista *OPUS* (Qualis-CAPES A1), série Pesquisa em Música no Brasil e coordenação científica dos congressos anuais; coproponente da Série Didático-Musical (EDUSP e Ed. UNICAMP) e tradutora dos títulos *Percepção musical: prática auditiva para músicos* (Benward; Kolosick, 2009) e *Percepção musical: leitura cantada à primeira vista* (Carr; Benward, 2011); da Comissão de Elaboração e Realização da Prova de Aptidão em Música do CMU-ECA-USP no Vestibular da FUVEST foi consultora (2011-13), presidente (2007-10) e vice-presidente (2005-06). Foi coordenadora da Comissão de Pesquisa do CMU (2012-14). A ênfase de seu trabalho é voltada para os estudos sobre Música dos séculos XX-XXI, Análise musical, Percepção musical, Rítmica musical e Piano.

em suportes como livros, prefácios de partituras, encartes de discos, anais de congressos, periódicos científicos e não científicos. No entanto, desde o final do século XX, podemos observar um predomínio de exemplares publicados de forma duplicada, nos formatos impresso e digital, estando boa parte deles disponível em bases de dados eletrônicas como RILM, RIPM e JSTOR². Naturalmente, a tendência atual é a de publicação dos periódicos científicos apenas no formato eletrônico, tendo como fator norteador a agilidade de transmissão, o alcance e a internacionalização da informação recém-pesquisada.

No Brasil, as publicações mais longevas que temos na área de Música são a *Revista Brasileira de Música* (desde 1934) e a revista *OPUS* (desde 1989), guardadas suas respectivas especificidades e público-alvo, assim como considerada uma predominância de regularidade e pontualidade desde a criação das mesmas. Atualmente, contamos com 36 periódicos científicos de música, sendo 29 deles editados pelos Programas de Pós-Graduação³ e 7 pelas Associações em Música; destes, apenas 6 versam sobre assuntos específicos. Nomeadamente, temos os periódicos *A Tempo* (FAMES), *Art Music Review* (UFBA), *Arteriais* (UFPA), *Claves* (UFPB), *DAPesquisa* (UDESC), *Debates* (UNIRIO), *Ictus* (UFBA), *InCantare* (UNESPAR), *Interfaces* (UFRJ), *Interlúdio* (Colégio Pedro II), *Modus* (UEMG), *Música* (USP), *Música e Linguagem* (UFES), *Música em Contexto* (UNB), *Música em Perspectiva* (UFPR), *Música Hodie* (UFG), *Música Popular em Revista* (UNICAMP/UNIRIO), *Nupeart* (UDESC), *O Mosaico* (UNESPAR), *Orfeu* (UDESC), *OuvirOUver* (UFU), *Per Musi* (UFMG), *Pesquisa e Música* (CBM), *Revista Brasileira de Música* (UFRJ), *Revista da Tulha* (USP), *Revista do Conservatório de Música da UFPel* (UFPel), *Revista Eletrônica de Musicologia* (UFPR), *ARJ* (ANPPOM, ABRACE e ANPAP), *Música e Cultura* (ABET), *Musica Theorica* (TeMA), *OPUS* (ANPPOM), *Percepta* (ABCAM), *Revista Brasileira de Musicoterapia* (UBAM), *Revista da ABEM*, *Revista Vórtex* (UNESPAR) e *Sonora* (UNICAMP)⁴.

² Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Retrospective Index to Music Periodicals (RIPM) e Journal Storage (JSTOR)

³ Segundo dados gentilmente fornecidos pela coordenadora da área de Artes na CAPES em agosto de 2016, Antonia Pereira Bezerra, o Brasil conta com 17 Programas de Pós-Graduação (PPGs) em Música, sendo 14 deles Programas de Mestrado e/ou Mestrado e Doutorado Acadêmico, e três deles de Mestrado Profissional. Integram esses PPGs Acadêmicos 355 docentes, sendo 244 Docentes Permanentes e 67 Docentes Colaboradores, e 44 docentes atuam junto aos Mestrados Profissionais. Em outro levantamento, referente aos anos 2013/2014, a CAPES contabilizou a inscrição de 1.400 mestrandos e doutorandos nesses PPGs em Música, sendo 720 alunos dos Doutorados, 620 alunos dos Mestrados Acadêmicos e 60 alunos dos Mestrados Profissionais (este último número foi estimado de acordo com a oferta de vagas).

⁴ Levantamento gentilmente cedido por Fausto Borém ao final de 2016.

Três primeiras fases da revista *OPUS*

Ao analisar a trajetória da *OPUS*, observo que, naturalmente, os primeiros editores da revista procuraram estabelecer o perfil que ora conhecemos, qual seja, uma revista científica vinculada ao estatuto da ANPPOM, que contemple a diversidade dos estudos que envolvem a área de Música, que receba artigos submetidos em fluxo contínuo e que procure “divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar”, tendo como foco principal “compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil” (*OPUS*, [s.n.])⁵. A esse esforço qualitativo, em uma segunda fase, somaram-se questões voltadas à inserção da revista no âmbito editorial acadêmico, cujos valores incluem a extensão física, a periodicidade e a pontualidade. Posteriormente, os empenhos foram voltados à identidade visual, à indexação e à internacionalização do periódico. Cada uma dessas três primeiras fases delimita espaços temporais de aproximadamente dez anos.

Primeira fase (entre 1989-1991, estendendo-se a 1996). O primeiro editor-chefe da *OPUS*, o musicólogo Raimundo Martins da Silva Filho, procurou publicar artigos de pesquisadores de destaque e marcar a fundação da revista pelo estabelecimento de interlocuções com representativos autores estrangeiros. Assim, o artigo de Jonathan Dunsby abre a primeira edição versando sobre inter-relações entre performance e análise musical, um assunto de expressivo interesse ainda hoje; o número seguinte traz Jean-Jacques Nattiez, com considerações sobre semiologia.

Nesta primeira fase, a *OPUS* publicou 28 artigos⁶ sobre os assuntos que seguem (Fig. 1): processos composicionais (Mojola, 1990), performance musical (Guerchfeld, 1990), análise musical (Frederico, 1989), educação musical (Mársico, 1989. Martins, 1989. Guerchfeld, 1989. Fuks, 1991. Cauduro, 1991. Souza, 1991), historiografia musical brasileira (Duprat, 1989. Kater, 1991. Neves, 1991), etnomusicologia (Sandroni, 1990), inter-relações entre processos composicionais e análise musical (Rezende, 1990), inter-relações entre performance e análise musical (Dunsby, 1989. Gerling 1989, 1991. Nattiez, 1990), inter-relações entre performance e educação musical (Figueiredo, 1989. Oliveira, 1990. Peixoto, 1990), inter-relações entre música e tecnologia (Aguiar, 1989. Miranda, 1990), inter-relações entre música e demais ciências humanas

⁵ Conforme consta no texto de apresentação da revista (*OPUS*, [s.n.]).

⁶ Nomeadamente, 9 artigos na *OPUS* n. 1 (1989), 9 artigos na *OPUS* 2 (1990) e 3 artigos na *OPUS* 3 (1991), sendo dois deles de autores estrangeiros, traduzidos para a língua portuguesa.

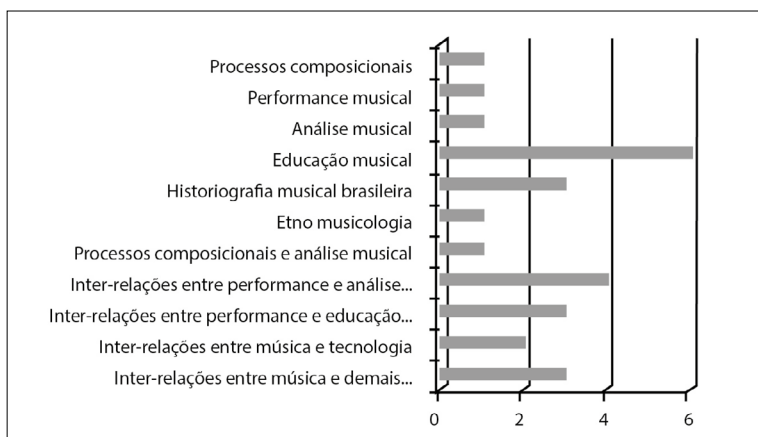


Fig. 1 – Categorização dos artigos da primeira fase da revista OPUS (1989-1996).

(Martins, 1990. Oliveira, 1991. Gerling, F., 1991). Após a publicação desses três primeiros números da *OPUS*, seguiu-se um hiato de cinco anos.

Segunda fase (entre 1997 e 2006). Nesse segundo momento, buscou-se sedimentar o perfil da revista e somar a este objetivo primeiro uma periodicidade anual. Nos dez anos em que transcorreu a segunda fase, foram publicados 76 artigos⁷, sob a coordenação sucessiva de três editores – a etnomusicóloga Martha Tubinambá de Ulhôa, o compositor Silvio Ferraz e a analista musical Maria Lúcia Pascoal.

A despeito da dificuldade de segregação dos assuntos publicados em estratos estanques, optei por organizar as publicações dos 85 artigos desse

⁷ A partir da *OPUS 4* (1997), os artigos passaram a ser iniciados por um Resumo e, desde a *OPUS 5* (1998), a este se segue um *Abstract*. Esses dois números recobram a periodicidade anual da revista.

Nos três números seguintes (*OPUS 6* a *OPUS 8*, de 1999 a 2002), buscou-se aliar um aprimoramento tecnológico à apresentação da revista, que passou a ser eletrônica e disponibilizada em extensão html. Por esta razão, note-se que, na *OPUS 6* (1999), deixaram de ser obrigatórios as páginas de abertura, os Resumos e os Abstracts; já na *OPUS 7* (2000), recupera-se a extensão com 9 artigos, parte das páginas de abertura, a obrigatoriedade do Resumo, e os artigos passam a ser finalizados pelos currículos dos autores; a *OPUS 8* aglutina os artigos submetidos durante os anos de 2001 e de 2002, atingindo a extensão de 11 artigos, sendo um deles redigido em língua inglesa (Ferreira, 2002). Devido à mesma razão tecnológica, esses três números da *OPUS* ficaram destituídos de uma capa. Então, durante a minha gestão (2011-2015), viabilizei a transposição das três edições para a extensão PDF e cedi a elas uma capa semelhante às das edições subsequentes, com o intuito de uniformizar o acesso a todos os números da *OPUS*.

Desde a *OPUS 10* (2004), a revista recuperou e uniformizou a imagem da cap e as informações de abertura, Resumo, Palavras-chave, *Abstract*, *Keywords* e currículos dos autores tornaram-se itens obrigatórios. A revista passou a ter seções com publicações de entrevistas (uma delas, de 2005, redigida nos idiomas português e inglês) e Resenhas (a partir da *OPUS 12*, de 2010). Pontualmente, a *OPUS 4* (1997) traz anexa uma listagem das dissertações da área de Música defendidas no Brasil até 1996, e a *OPUS 12* (2010) inclui registros com os resultados dos Grupos de Trabalhos da ANPPOM. Nesses quatro números (*OPUS 9* a *OPUS 12*, 2003 a 2006), estabilizou-se a extensão da revista em uma média de 8 artigos, à exceção da *OPUS 11*, que contou com a expressiva quantidade de 15 artigos.

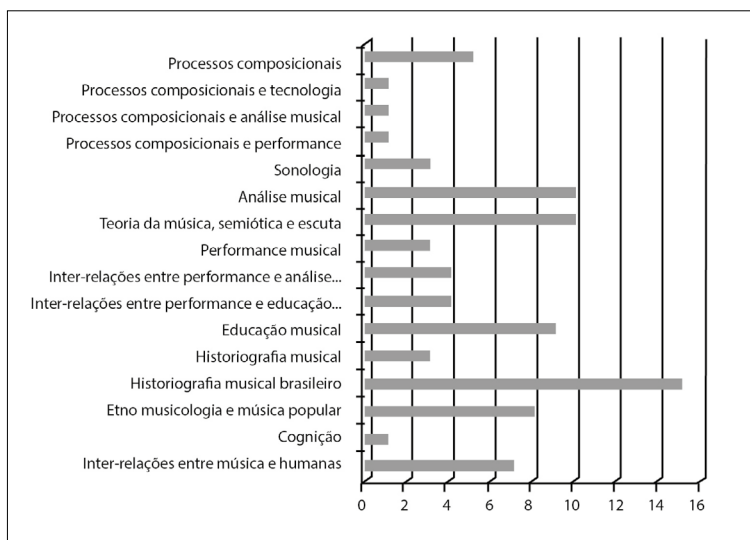


Fig. 2 – Categorização dos artigos da segunda fase da revista *OPUS* (1997 a 2006).

segundo período, conforme segue (Fig. 2): processos composicionais (Antunes, 1997, 1999, 2000. Ferraz, 2004, 2006); inter-relações entre processos composicionais e tecnologia (Furlanete, 2002); inter-relações entre processos composicionais e análise musical (Guigue, 1998); inter-relações entre processos composicionais e performance (Borém, 1998); sonologia (Iazzetta, 1997. Caesar, 2003. Lanzelotte; Ulhôa; Ballesté, 2004); análise musical (Gubernikoff, 1997. Guigue, 2000. Cavazotti, 2000. Martins, 2002. Ferreira, 2002. Martinez, 2003. Bento, 2005. Corrêa, 2006. Nogueira, 2006. Mesquita, 2006); teoria da música, incluindo semiótica e recursos de escuta (Ferraz, 1997. Martinez, 1999. Caesar, 2000. Santos, 2000. Vaz, 2000. Gubernikoff, 2005. Corrêa, 2005. Martinez, 2006. Albrecht, 2006. Biondi, 2006); performance musical (Aquino, 2003. Barranechea, 2003. Carvalho, 2006); inter-relações entre performance e análise musical (Silva, 2004. Grossi, 2004. Liebich; Carvalho; Gerling, 2005. Francato, 2005); inter-relações entre performance, educação musical e tecnologia (Krüger; Gerling; Hentschke, 1999. Paula; Loureiro, 2000. Montadon, 2004. Loureiro, 2006); educação musical (Fernandes, 1999. França, 2000. Matte, 2002. Del-Ben, 2002. Silva, 2002. Pinto, 2002. Bellochio, 2003. Santos, 2003. Amato, 2006); historiografia musical, em alguns casos valendo-se de aspectos da retórica (Freire; Rodrigues Jr., 1999. Zagonel, 2005. Lucas, 2006); historiografia musical brasileira (dissertações defendidas até 1996 no Brasil [s.n.], 1997. Faria, 1998. Freire, 1999, 2002. Gandelman, 2003. Cavazotti, 2003. Nogueira, 2004. Grossi, 2004. Moreira, 2004. Machado Neto, 2005. Winter, 2005. Fernandes, 2005. Lacerda, 2005. Lívero, 2005. Grupo de Trabalho [s.n.], 2006); etnomusicologia e música popular (Pinto, 1998. Araújo, 1999. Sandroni, 2002. Zagonel; Romanelli, 2002. Victório, 2002. Travassos, 2003. Piedade, 2005. Mello, 2005); cognição (Costa,

1997); inter-relações entre música e demais ciências humanas, como Filosofia, Sociologia e Antropologia (Santos, 1998. Valente, 2000. Sekeff, 2005. Videira, 2005. Goldemberg, 2005. Bollos, 2005. Valente; Barreto, 2006).

Essa segunda fase (1997 e 2006) é caracterizada pela diversidade no número de autores, refletindo os resultados do estabelecimento dos Programas de Pós-Graduação no Brasil. Há uma ampliação nos assuntos estudados, se comparados aos focos mais cristalizados da primeira fase, havendo uma introdução a estudos sobre aspectos da cognição musical e da pedagogia do instrumento, artigos dedicados à escuta musical, à semiótica e à sonologia, além de haver um fortalecimento dos estudos que têm como objeto a chamada música popular.

Chama a atenção o início de certa profissionalização da revista⁸. Esforços foram feitos em direção à criação de uma identidade visual e à periodicidade anual, um texto de apresentação redigido pelo editor-chefe abre as edições, que mantêm uma extensão média de oito artigos por número, formatados de acordo com as normas vigentes. Desde o seu princípio, a revista manteve o número de quatro membros formando o Conselho Editorial, todos professores universitários brasileiros; porém, a partir da *OPUS 10*, formou-se um Conselho Consultivo, com seis membros nas *OPUS 10* e *12* (2004 e 2006), todos professores universitários brasileiros, e doze membros na *OPUS 11* (2005), sendo um deles estrangeiro. Assim, deu-se o primeiro passo para uma futura internacionalização do corpo editorial e coube à gestão de Maria Lúcia Pascoal uma articulação para a próxima fase.

Terceira fase (entre 2007 e 2016). Em meu entender, uma terceira fase da revista se estende da *OPUS 13.1* à *OPUS 22.2*, uma vez que, a partir da *OPUS 23.1* (2017), durante a gestão do musicólogo Marcos Holler, a revista passa a ser quadrimestral, cada artigo é vinculado a um número DOI e passa-se a considerar de maneira concreta indexações internacionais de grande envergadura.

Na gestão do musicólogo Rogério Budasz (2007-2011), a apresentação visual da revista foi modificada, passando a refletir com maior propriedade a robustez atingida, de maneira que coube a Budasz o estabelecimento da identidade visual da *OPUS* conforme a conhecemos. O anteriormente denominado Conselho Editorial passou a ser chamado de Conselho Executivo e continuou contando com quatro membros; já o Conselho Consultivo passou a ter onze membros, sendo seis deles professores estrangeiros, obviamente com um domínio do idioma português. A periodicidade passou a ser semestral, e a quan-

⁸ Guardada a devida nuance desta afirmativa, considerando-se que o corpo editorial das revistas acadêmicas não é normalmente formado por especialistas em editoração.

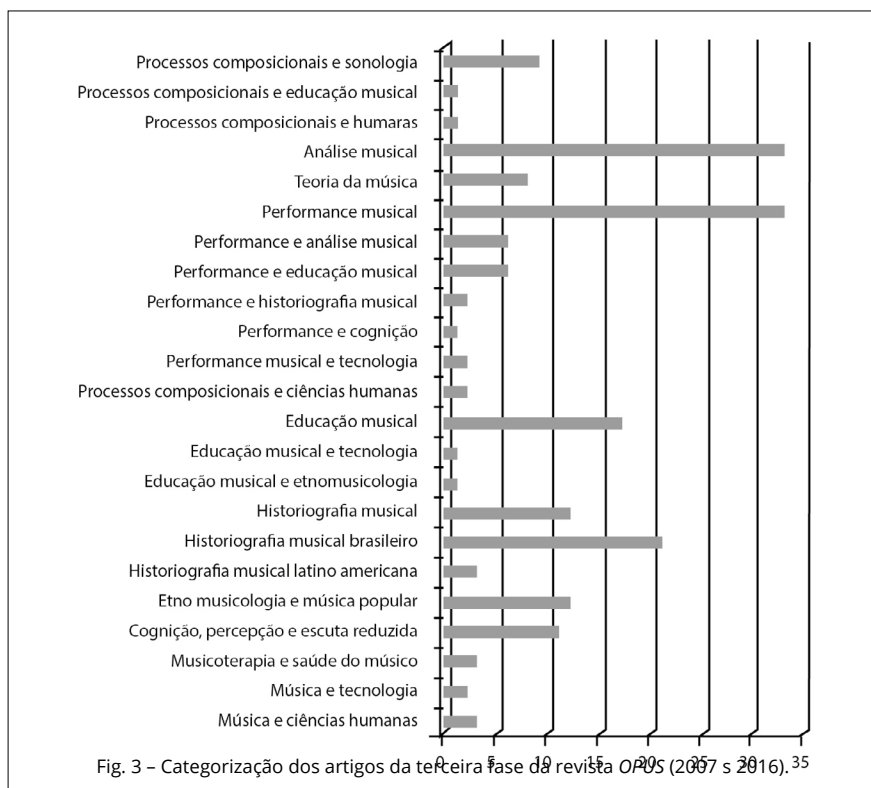
tidade anual de artigos publicados foi ampliada, tendo aumentado também a quantidade de artigos redigidos em idiomas estrangeiros (dois deles em inglês e um em espanhol). Nessa gestão, a *OPUS* foi indexada junto ao *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM).

A classificação dos 197 artigos, resenhas e entrevistas dessa terceira fase em enfoques estanques é ainda mais difícil do que as anteriores, em virtude da maior exploração de espaços fronteiriços. No entanto, insisto em realizá-la com a finalidade de compor um panorama de apresentação razoavelmente organizado (Fig. 3): processos composicionais, incluindo noções de improvisação, espacialidade e sonologia (Silva, 2007. Costa, 2008, 2014. Moore, 2009. Rossetti, 2012. Ficagna, 2012. Paulinyi, 2013. Ayer; Zampranha, 2014. Corrêa, 2015)⁹; inter-relações entre processos composicionais e educação musical (Pitombeira, 2011); inter-relações entre processos composicionais e ciências humanas (Oliveira; Toffolo, 2008); análise musical, por vezes incluindo aspectos filosóficos, matemáticos, computacionais e cênicos (Guigue, 2007, 2013. Vieira, 2007. Almada, 2008, 2010, 2015. Cavini, 2008. Benedetti, 2009. Rodríguez, 2010. Molina, 2011. Hartmann, 2011, 2015. Ferraz, 2011. Onofre; Alves, 2012. Rimoldi; Schaub, 2012. Packer, 2012. Silva; Pitombeira, 2012. Carpinetti, 2012. Duwe; Barros, 2012. Felicissimo; Jardim, 2013. Dudeque, 2013, 2016. Nogueira, 2014. Koay, 2014. Santos; Pitombeira, 2014. Pontes; Alves; Feitosa, 2014. Silva; Ferraz, 2015. Rossetti; Ferraz, 2016. Pena, 2016. Jatahy; Kayama, 2016. Taffarello et al., 2016. Mayr; Almada, 2016. Bragagnolo, 2016); teoria da música, por vezes com exemplos analíticos e matemáticos (Souza, 2007. Barbosa, 2008. Oliveira, 2008. Almada, 2012. Priore, 2013. Queiroz; Kon, 2013. Held, 2016. Bittencourt, 2016); performance musical (Carvalho; Alcaide; Angelo, 2007. Goldemberg, 2007. Lima; Rüger, 2007. Storolli, 2007. Kayama et al., 2007. Pacheco; Kayama, 2007. Fagerlande, 2010. Risarto; Lima, 2010. Morais; Stasi, 2010. Alípio; Wolff, 2010. Almeida, 2011. Kubala; Biaggi, 2012. Sinico; Winter, 2013. Presgrave, 2013, 2016. Benetti Jr., 2013. Mangini; Silva, 2013. Oliveira; Wolff, 2014. Madeira; Scarduelli, 2014. Ribeiro, 2014. Monteiro; Falkow;

⁹ Os artigos da edição especial, *OPUS 21.2*, não estão incluídos na Fig. 3 por não terem sido decorrentes de submissão espontânea. Submissões espontâneas de autores vinculados a universidades estrangeiras, boa parte delas redigidas em inglês, advieram das instituições: Universidade Nova de Lisboa, Portugal (Pacheco, 2007, 2012. Madureira, 2016); Universidade de Aveiro, Portugal (Chaib, 2008. Resende, 2009. Trilha, 2010. Goes, 2015. Marinho, 2016. Vieira, 2016); Duke University (Moore, 2009, 2010); Conservatoire de Strasbourg (Morais, 2010); Universidad Nacional de la Plata e Universidad de Buenos Aires (Rodríguez, 2010); Universidade de Évora, Portugal (Paulinyi, 2013); Hochschule für Musik und Theater Rostock (Alge, 2014); Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, Espanha (Zampranha, 2014); National Sun Yatsen University, Taiwan (Koay, 2014); Queens University Belfast (Castro, 2015); Simon Fraser University (Gomes, 2015); Universidade do Porto, Portugal (Martins, 2016); Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, Portugal (Coimbra, 2016). Publicamos também textos redigidos em inglês (Ferreira, 2002. Albrecht, 2006. Fornari, Shellard, Manzolli, 2011. Guigue, 2013. Dudeque, 2016. Santos, 2016. Bittencourt, 2016. Mayr; Almada, 2016.) e francês (Bromberg, 2014) por brasileiros vinculados a universidades também brasileiras.

Santos, 2015. Silva; Ronqui, 2015. Rodrigues; Scarduelli, 2015. Góes; Silva, 2015. Zorzal, 2015. Costa, 2015. Ribeiro, Felipe; Ribeiro, Fabrício; Wegmann, 2016. Borém; Taglianetti, 2016. Pavan; Ray; Hora, 2016. Martins; Santos Jr., 2016. Ray et al., 2016. Zanon et al., 2016. Vieira, 2016); inter-relações entre performance e análise musical (Cavalcanti; Pitombeira, 2007. Barros; Gerling, 2007. Gloeden; Morais, 2008. Cerqueira, 2009. Shimabuco, 2013; Souza; Cury; Ramos, 2013); inter-relações entre performance e educação musical (Amato, 2007. Mateiro, 2007. Herder, 2008. Romanelli; Ilari; Bósio, 2008. Moreira, 2009. Scarduelli; Fiorini, 2013); inter-relações entre performance e historiografia musical (Chaib, 2008. Faria, 2009); inter-relações entre performance e cognição (Higuchi; Leite, 2007); inter-relações entre performance musical e tecnologia (Fornari; Manzolli; Shellard, 2009. Loureiro et al., 2012); inter-relações entre performance musical e ciências humanas (Amato, 2009. Ribeiro, 2013); educação musical, em alguns casos valendo-se de aspectos das ciências humanas e improvisação (Amato, 2008. Albino; Lima, 2008. Silva, M. G; Silva, M. A.; Albuquerque, 2008. Couto; Santos, 2009. Amato, 2010. Alvarenga; Mazzotti, 2011. Abreu, 2011. Figueiredo; Soares, 2012. Souza; Bellocchio, 2013. Cunha; Campos, 2013. Pires; Dalben, 2013. Couto, 2014. Gomes, 2015. Santiago; Ivenicki, 2016. Ribeiro; Vieira, 2016. Figueiredo; Meurer, 2016. Del-Ben, 2016); inter-relações entre educação musical e tecnologia (Gohn, 2010); inter-relações entre educação musical e etnomusicologia (Queiroz, 2010); historiografia musical, em alguns casos valendo-se de aspectos da retórica (Benedetti, 2007, 2010. Lucas, 2008. Resende, 2009. Trilha, 2010. Fuchigami; Ostergren, 2010. Lino; Fiorini, 2012. Bromberg, 2014. Lucas, 2014. Cabral, 2014. Garbuio; Fiorini, 2016. Madureira, 2016); historiografia musical brasileira, em alguns casos valendo-se de aspectos de análise, performance, educação e demais ciências humanas (Virmond; Nogueira; Toledo, 2007. Costa-Lima Neto. Castro, 2009. Nogueira; Silveira, 2011. Monteiro, 2011. Castagna, 2012. Pacheco, 2012. Roszbach; Pereira, 2012. Rocha, 2012. Linenburg Jr.; Fiaminghi, 2012. Virmond; Marin; Nogueira, 2013. Lacerda, 2014. Braga et al., 2014. Castro, 2015. Linenburg; Fiaminghi, 2015. Barros et al., 2015. Aubin, 2016. Duarte, 2016a, 2016b. Aragão, 2016. Assis, 2016. Coli, 2016); historiografia musical latino-americana (Silva; Zani, 2013. Alge, 2014. Moreira, 2016); etnomusicologia e música popular, em alguns casos em interlocução com dramaturgia e análise musical (Rocha; Oliveira; Martins, 2007. Brackett, 2009. Palombini, 2009. Couto, 2009. Santos, 2012. Antonietti; Ferreira; Carrasco, 2012. Thomas; Scarduelli, 2013. Gumboski, 2013. Martins, 2013. Freire, 2014. Santos, 2016. Mervič; Fernandes, 2016.); cognição, percepção musical e escuta reduzida (Freire, 2008. Braun; Rebouças; Ranvaud, 2009. Ferreira; Oliveira, 2009. Teixeira, 2009. Reyner, 2011. Goldemberg, 2011. Gusmão, 2011. Zorzal, 2015, 2016a, 2016b. Fridman; Manzolli, 2016.); musicoterapia e saú-

de do músico (Santos; Teixeira; Zanini, 2011. Panacioni; Zanini, 2012. Moura, 2016.); inter-relações entre música e tecnologia (Gohn, 2007. Fornari, Shellard; Manzolli, 2011); inter-relações entre música e ciências humanas (Mehry, 2007. Kuehn, 2010. Silva, 2016).



Nos últimos dez anos, é marcante o crescimento vertiginoso e bem fundamentado nos estudos sobre performance musical (1 na primeira fase, 3 na segunda e 33 na terceira), sendo algumas vezes estabelecidas interfaces com análise, educação, historiografia, cognição, tecnologia e vertentes das ciências humanas que não a música (chegando a 52 trabalhos).

Bastante expressivo também é o aumento dos estudos sobre análise musical (1 na primeira fase, 10 na segunda e 33 na terceira) na qualidade de teoria aplicada. Porém, na última década, a teoria musical, outrora essencialmente estrangeira, passou a ser um assunto presente não somente nos artigos da *OPUS*, mas em teses de doutorado que têm sido desenvolvidas nos programas brasileiros de pós-graduação, de maneira que aparentemente surge

no Brasil uma geração de teóricos.

As vertentes de pesquisa mais tradicionais, dedicadas a processos composicionais, educação e historiografia musical, sobretudo brasileira, mantiveram-se em um patamar bastante expressivo desde a fase anterior, assim como etnomusicologia e música popular. E os campos mais recentes já trazem seus primeiros resultados, voltados a estudos sobre musicoterapia e saúde do músico, percepção musical e cognição, destacando-se o crescimento deste último grupo.

Finalmente, chama-nos a atenção o florescimento de pesquisas sobre a historiografia musical latino-americana. Após tantos anos imersos em estudos voltados prioritariamente aos repertórios europeu e brasileiro, podemos vislumbrar uma ampliação do nosso olhar para a América na qual estamos inseridos e com a qual temos nos demorado tanto para interagir musicalmente com maior propriedade?

Gestão 2011-2015: da *OPUS 17.1* à *OPUS 21.2*

Em minha gestão (2011-2015), procurei elaborar estratégias de aperfeiçoamento e expansão que pudessem ser agregadas aos objetivos anteriores. Trabalhando sempre em harmonia com a diretoria da ANPPOM¹⁰, meu diagnóstico inicial indicava para um foco na qualidade dos artigos e avaliações, nas ações para maior internacionalização do periódico e no excesso de atribuições práticas da editoria. Tendo considerado alguns aspectos valorativos dos indexadores SciELO e Web of Science como norteadores estratégicos de conduta¹¹, dez números foram lançados durante o quadriênio, e a conquista de maior visibilidade da revista *OPUS* foi a passagem de estrato A2 (2012) para A1 (2014), sendo este último a classificação máxima designada pelo Qualis Periódicos da CAPES.

Inicialmente, considerei ser necessário precisar claramente as funções do Conselho Editorial. Em meus estudos, dentre as considerações válidas para essa atividade, identifiquei-me com a prerrogativa de que um

¹⁰ A diretoria da ANPPOM, no biênio 2011-2013, foi formada por Luciana Del Ben (presidente, UFRGS), Marcos Vinício Nogueira (primeiro-secretário, UFRJ), Eduardo Monteiro (segundo-secretário, USP) e Sergio Figueiredo (tesoureiro, UDESC); no biênio 2013-2015, a função de primeiro secretário passou a ser desempenhada por Alexandre Zamiyh Almeida (UFU, depois UNICAMP).

¹¹ Indexadores são bases de dados que avaliam a produção dos periódicos que as procuram e disponibilizam apenas aqueles que, de acordo com seu processo de seleção, atendem a demandas da área e possuem pesquisas consolidadas, o que implica confiabilidade. Os indexadores possuem meios de divulgação para a internacionalização dessa produção bibliográfica selecionada.

Conselho Editorial se constitui como um órgão consultivo que integra especialistas reconhecidos, vinculados a instituições nacionais e internacionais diversificadas, e que têm como funções definir a linha editorial da publicação, verificar se a linha editorial traçada tem sido cumprida e aconselhar a editora-chefe. Tendo em vista a multiplicidade de enfoques dos artigos, considerei que precisávamos contar com um corpo de conselheiros mais extenso e com expertises mais díspares, para que pudessem, de fato, auxiliar a editora-chefe em decisões políticas, de enfoque e conteúdo, e de representatividade e inserção internacional, deixando as questões de ordem essencialmente prática a cargo de um corpo técnico. Sendo assim, o Conselho Editorial passou a ser composto pela editora-chefe e 22 conselheiros, sendo dez deles estrangeiros ou que atuavam junto a universidades estrangeiras¹², e aos poucos um corpo técnico foi sendo formado¹³.

Ao longo do quadriênio, a consulta ao Conselho Editorial, que merece aqui uma notificação por ter sido crucial à maior consolidação nessa fase da revista, ocorreu ao início da minha gestão. Em 2011, a *OPUS* mantinha a periodicidade semestral, mas havia um pequeno atraso na pontualidade, ou seja, os números eram semestralmente publicados sem que a sua finalização ocorresse exatamente nos meses de junho e dezembro, devido a uma baixa quantidade de artigos passíveis de serem aprovados. Essa premissa é básica e indispensável à indexação e decorrente internacionalização dos periódicos

¹² Nomeadamente, a *OPUS* 17.1 teve como editora-chefe Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP) e como conselheiros: Acácio Tadeu Piedade (UDESC), Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos), Carlos Palombini (UFMG), Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos), Carole Gubernikoff (UNIRIO) Claudia Bellochio (UFSM), Cristina Capparelli Gerling (UFRGS), Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos), Diana Santiago (UFBA), Elizabeth Travassos (UNIRIO), Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (USP), Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal), Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, UNCG - Estados Unidos), João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG), John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos), José Antônio Oliveira Martins (Eastman School of Music, ESM - Estados Unidos; depois Centro de Investigação em Tecnologia e Ciência das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa do Porto, UCP - Portugal), Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal), Norton Dudeque (UFPR), Pablo Fessel (Universidad Nacional del Litoral, UNL - Argentina), Paulo Castagna (UNESP), Paulo Costa Lima (UFBA), Silvio Ferraz Mello Filho (UNICAMP; depois USP). Durante o mandato 2011-2015, infelizmente, ocorreram os profundamente pesarosos falecimentos de Elizabeth Travassos e Irna Priore. Ao longo do mesmo período foram convidados David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal) e Edson Zamprinha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha).

¹³ O corpo técnico da *OPUS* na gestão 2011-2015 foi formado por pesquisadores músicos e ligados às demais ciências humanas. Foi iniciado pela colaboração intensa do regente Roberto Rodrigues, encarregado do tratamento de imagens, última leitura dos artigos, montagem e disponibilização do exemplar através da internet. Denis Hallai reestruturou o *site*, assim como copiou e formatou todos exemplares iniciais da *OPUS* em extensão PDF. Kathleen Martin ficou encarregada da correção dos *Abstracts*, *Keywords* e textos redigidos em inglês; Isaac Terceros Montaña, da interação com o material redigido em espanhol e José Carlos Moreira, das publicações em francês. Ao final de minha gestão, Ronaldo Penteado e Cibele Palopoli auxiliaram-me na formatação, normatização e encarte da revista. A partir de 2014, a *OPUS* passou a fazer uso da plataforma *Open Journal System*, habilmente implantada por Renato Mendes Rocha.

científicos. Em 2012, ao realizar a coordenação científica do congresso da ANPPOM, observei que artigos de qualidade pareciam estar cerceados pelos limites estreitos das publicações em anais e ocorreu-me a ideia de publicarmos na *OPUS* suas versões expandidas, ou seja, os trabalhos que tivessem obtido destaque durante o processo de avaliação para o congresso formariam um novo número da revista. Para me certificar da legitimidade dessa ação, consultei o Conselho Editorial da *OPUS*, a diretoria da ANPPOM e a SciELO, os quais se emprestaram a necessária segurança para a compreensão de que, se o aprofundamento no assunto dos textos que constituam versões ampliadas de exemplares previamente publicados em anais de congressos for suficiente para que possam ser considerados originais por um par de pareceristas *ad hoc*, podem ser publicados como tal, trazendo esta informação em sua primeira página. Sendo assim, os artigos que compõem os números 18.1 e 18.2 da revista *OPUS* foram selecionados, em primeira instância, pelos coordenadores de subárea do XXII Congresso da ANPPOM e, em segunda instância, pela editoria da *OPUS*¹⁴, e a reconquista da pontualidade emprestou novo fôlego às atividades da editoria.

Ao mesmo tempo, tendo em vista uma ampliação na quantidade das submissões espontâneas de qualidade, passei a comunicar o lançamento de cada novo número da *OPUS* acompanhado por um parágrafo com os resultados concretos atingidos no semestre em andamento e outro com metas a serem alcançadas, sendo que, nos momentos mais intensos, essas mensagens chegaram a ser bimestrais. A cada ano, durante as assembleias da ANPPOM, compus a mesa da diretoria apresentando aos sócios as realizações do ano e acolhendo as suas sugestões. Dentre as metas cumpridas, constaram as duas atualizações do site da *OPUS*¹⁵.

Ao final de 2011, o *site* passou a contar com um suporte mais dinâmico, os textos de apresentação e as normas técnicas foram revisados e traduzidos para três idiomas – português, espanhol e inglês –, e as páginas do *site* passaram a ser organizadas nas seções Histórico, Instruções aos autores, Normas técnicas, Números anteriores e Conselho Editorial. Em 2014

¹⁴ Observamos que, ao XXII Congresso da ANPPOM, foram submetidos 502 trabalhos, dos quais 312 (62.15%) foram aprovados, após avaliação por pares realizada por 261 pareceristas *ad hoc*. Os critérios para a seleção em primeira instância dos trabalhos que seriam publicados na *OPUS* em versões ampliadas foram a nota da avaliação por pares e os comentários favoráveis dos avaliadores *ad hoc*. Nessa primeira instância, 47 trabalhos foram indicados e destes apenas 25 chegaram à fase final de escolha. Os critérios para a seleção em segunda instância foram: (1) exclusão dos trabalhos em cujo texto havia menção a pesquisa em fase inicial; (2) exclusão dos trabalhos cujo autor contava com duas indicações; (3) exclusão dos painéis (naturalmente publicados em versão ampliada nos anais do Congresso); (4) exclusão dos trabalhos cujo conteúdo era inferior aos indicados pelos coordenadores das outras subáreas; (5) exclusão de trabalhos claramente publicados em versão ampliada.

¹⁵ Ciente da importância da identidade visual de periódicos científicos de longo prazo, mantive o projeto gráfico criado por Rogério Budasz em ambas as ocasiões.

implantei o sistema *Open Journal System* (OJS), utilizado ainda hoje, que agilizou todas as frentes de operação da revista. O registro de todas as submissões e avaliações possibilitado por sistemas como o OJS é premissa indispensável para a indexação das revistas científicas.

Nesse mesmo ano, passamos a publicar textos também em francês, e todos os textos da *OPUS* foram disponibilizados em extensão PDF para *download* gratuito e aberto. No ano seguinte, resolvi junto ao IBICT uma incômoda questão que envolvia os números de ISSN da *OPUS*¹⁶, que se mostrou estar ligado à itinerância da sede da revista, anteriormente vinculado à cidade de residência da presidência, de maneira que o Brasil passou a ser o local da revista. Outra questão, aparentada desta, referiu-se à avaliação da *OPUS* pelo Qualis CAPES, que vinha delegando a nota da versão impressa ao número de ISSN da versão *on-line*, e vice-versa; em 2016 essa questão foi regulamentada, e a nota A1 foi corretamente associada à versão *on-line*.

Sistemas de avaliação de trabalhos científicos sempre geram polêmicas. Por estar familiarizada com os formulários de avaliação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pautei-me nas questões focadas deste para reformular o material de avaliação da *OPUS* e testemunhei o recebimento de algumas belíssimas avaliações pelos autores. Idealmente, as avaliações por pares passaram a ser realizadas por um especialista brasileiro ou estrangeiro sediado em universidade brasileira e por um brasileiro ou estrangeiro sediado em universidade estrangeira, ambos considerados profissionais experientes da área. Mais uma vez, coube ao Conselho Editorial a indicação de avaliadores estrangeiros que tivessem atuação expressiva na área de música e franco domínio do idioma português. Sempre pensando no processo de internacionalização da revista, solicitei a inserção de *links* da *OPUS* em páginas de suas universidades, assim como a divulgação de cada número da revista junto às listas de sócios das associações internacionais de música, buscando torná-la mais conhecida nesses meios.

Durante o quadriênio, mantive sempre intensa a interlocução com os autores dos trabalhos aprovados. Para que os conteúdos dos artigos pudessem ser apresentados com a máxima clareza e correção possível, todos os artigos passaram por criteriosa verificação de conteúdo, ortografia, formatação, edição de imagens, conformação de tabelas e conferência das referências bibliográficas. Todos os *Abstracts* e *Keywords* passaram pela correção de uma estadunidense residente no Brasil há algumas décadas e com expressiva vivência musical. Para que as normas fossem claras para os autores e as mais fiéis possíveis às premissas da ABNT, estudei-as ponto a ponto e procurei par-

¹⁶ ISSN 0103-7412 para a versão impressa e ISSN 1517-7017 para versão *on-line*. Local: Brasil.

tipicar de reuniões sobre a reformulação da NBR 6023¹⁷. A essas reuniões, procurei levar exemplos de normas que atendessem especificidades da área de música e que não têm sido contempladas por esta entidade. Várias de minhas sugestões foram discutidas e algumas foram acatadas.

Em 2015, encerrei a gestão com a primeira Edição Especial da nossa revista. Assim, além dos números semestrais com artigos selecionados a partir de submissões espontâneas, passamos a ter esta opção de publicação periódica científica de estudos sobre música, em eventuais exemplares que excedessem o limite de números anuais e que agrupassem artigos concernentes a um assunto específico, considerado de interesse para a área pela editoria¹⁸.

Uma perspectiva atual aponta para a contribuição do desempenho de cada periódico da área de música ao conjunto de periódicos que forma a área como um todo, incitando ao autorreconhecimento das áreas como autorreguladoras e articuladoras de estratégias que redundem em maior consolidação do ambiente acadêmico. A atual solidez atingida pela *OPUS* a qualifica para a função de ser o periódico científico brasileiro de música que, de fato, consegue agregar as diversas tendências do pensamento.

REFERÊNCIAS

OPUS - *Revista eletrônica da ANPPOM*. Brasil: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, [s.n.]. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

¹⁷ A ANPPOM conquistou assento nesta reunião na gestão anterior à que participei como editora.

¹⁸ Escolhidos, organizados e traduzidos pela compositora Michelle Agnes, os artigos e entrevistas de Nicolas Donin, Jonathan Harvey, Pierluigi Billone, Laurent Feneyrou, François-Xavier Féron e Jacques Theureau que formam a *OPUS 21-2* trazem uma variedade de metodologias e perspectivas do processo de criação musical, privilegiam o olhar do compositor, a diretriz investigativa pela motriz criativa.

MINHA EXPERIÊNCIA SOBRE A ANPPOM: UM BREVE RELATO

*Lia Tomás*¹⁹

Meu contato com a ANPPOM se deu a partir de meu ingresso como docente no Instituto de Artes da UNESP no ano de 1998. Recordo-me que, naquele mesmo ano, participei pela primeira vez de um de seus congressos, na UNICAMP, e lá apresentei um resumo de minha pesquisa realizada no doutorado, título que havia obtido recentemente.

Naquela época eu não tinha ideia do que era essa Associação e qual papel ela exercia, pois minhas pesquisas de mestrado e doutorado haviam sido realizadas no PPG em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, programa mais afeito a discursos interdisciplinares.

Quando assumi a vice-coordenação do PPG em Música da UNESP, em junho de 2004, comecei a me aproximar da Associação, pois, por diversas vezes, participei como representante da UNESP nas reuniões dos coordenadores de pós-graduação. Nessas não apenas eram discutidos os problemas dos pró-

¹⁹ **Lia Tomás** é livre-docente em Estética Musical (UNESP, 2008). Possui Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1993 e 1998). No Instituto de Artes da UNESP, coordena o DeMusica: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música. Atualmente é Bolsista Pq – Nível 2 do CNPq. Principais publicações: *Ouvir o Lógos: música e filosofia* (Ed. Da UNESP, 2002 – Prêmio COMPED INEP –MEC), *Música e Filosofia: Estética Musical* (Vltale, 2005), *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII* (Cultura Acadêmica, 2008), *Música e Política: um olhar transdisciplinar* (TOMÁS, L. & GARCIA, T.A. [Orgs.]. Alameda, 2014), *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte* (1988-2013) (ANPPOM, 2015) e *Fronteiras da Música: filosofia, estética, história e política* (Org.) (ANPPOM, 2016).

prios programas, as diretrizes de pesquisa e de avaliação, como também eram propostos os possíveis candidatos a sediarem os congressos da ANPPOM. Na reunião de 2005, ocorrida no Rio de Janeiro, propus a candidatura do Instituto de Artes para sediar o XVII Congresso da ANPPOM, visto que já havia tempos que o evento não acontecia no estado de São Paulo e minha instituição nunca havia sediado um encontro científico desta Associação.

Em 2007, no mesmo ano em que assumi a coordenação do PPG em Música, realizamos o evento na antiga sede do Instituto de Artes, localizada no bairro do Ipiranga, em São Paulo, e, por coincidência, na assembleia realizada durante esse congresso, a chapa na qual eu havia me inscrito foi eleita para gerir a ANPPOM pelos próximos dois anos.

Ocupando o cargo de primeira-secretária da ANPPOM, juntamente com Sonia Ray (presidente), Zélia Chueke (segunda-secretária)²⁰, Sonia Regina Albano de Lima (tesoureira) e Rogério Budasz (editor), durante nossa gestão foram realizados os seguintes congressos, a saber: UFBA (2008), UFPR (2009), UDESC (2010) e UFU (2011). Além de colaborar na organização dos congressos, também executamos diversas funções administrativas, como reelaborar o contingente de sócios, reorganizar o estatuto e a resolução de problemas fiscais.

Foi em uma de nossas reuniões com os coordenadores de pós-graduação que Sonia Ray propôs aos presentes a realização de um livro no qual pudessemos registrar uma reflexão sobre diversos aspectos concernentes à área de música. Tal publicação, *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*, lançada em 2011 pela Editora Vieira e com financiamento da CAPES, contemplou temáticas como a relação dos programas de pós-graduação com as agências de fomento, ferramentas e conceitos do e no sistema de avaliação nacional, a formação de mestres e doutores e sua produção acadêmica e formatos de avaliação de discentes e docentes nos programas.

A partir dessa publicação, na qual escrevi um capítulo com Sérgio Figueiredo (UDESC) sobre a produção acadêmica dos congressos, vislumbrei a ideia de fazer um levantamento mais detalhado sobre esse tema. Percebi, ainda, a ausência de uma pesquisa mais ampla e consistente que pudesse mapear a totalidade das produções ocorridas nos congressos da Associação, desde a sua fundação em 1988, assim como também organizar parte de sua memória. Foi então que, no ano de 2011, fui contemplada pela FAPESP para fazer tal pesquisa, a qual já se encontra finalizada e publicada no próprio site da ANPPOM, sob o título *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988 - 2013)*.

²⁰ Após o Congresso de 2009, Zélia Chueke solicitou sua saída da gestão e foi substituída por Claudia Zanini. Em 2010 houve nova eleição, com recondução dos mesmos professores por mais dois anos.

A realização dessa pesquisa possibilitou-me um alargamento de horizontes e confirmou aquilo que sempre ouvi de meus professores em meus anos de estudos na pós-graduação: para a realização de uma boa pesquisa existem dois ingredientes que sempre devem andar juntos: intuição e metodologia. Digo isso porque minha experiência junto aos congressos da ANPPOM já assinalava que poderia haver problemas em comum entre os trabalhos apresentados nas subáreas, problemas esses que deveriam ser minimamente apontados para serem discutidos de modo mais amplo junto à comunidade acadêmica ou também serem usados como temáticas em futuros trabalhos.

Para citar alguns percalços que enfrentei, destaco o desenho metodológico da pesquisa, o qual teve que sofrer modificações quando do acesso aos Anais, pois a organização do conjunto era discrepante. Em alguns havia indicativos das instituições às quais os autores pertenciam; noutros, apenas os nomes sem indicação institucional, em parte havia trabalhos completos e em outros somente os resumos, para citar alguns. Visto isso, resolvi acessar o currículo Lattes dos participantes e verificar em qual estágio da vida acadêmica os mesmos se encontravam quando de sua participação no congresso. Inclui-se ainda a ausência, em alguns volumes, do *abstract* da publicação (quando completa), o que tive que realizar para compor os anexos com os trabalhos das subáreas.

Entretanto, creio que o dado mais relevante no conjunto dessa pesquisa, e que eu intuitivamente já havia percebido, era a grande incidência de trabalhos que versavam sobre música brasileira ou temas correlatos. Na ocasião, fiz um levantamento rápido no conjunto dos trabalhos, usando descritores simples (Brasil, brasileiro, nacional, entre outros) e obtive um resultado que, mesmo subestimado, apontava para mais de 40 % da totalidade dos trabalhos. A investigação desse aspecto, que não poderia ser desenvolvida naquele momento, tornou-se o objeto de outra etapa da pesquisa, atualmente em curso.

No atual projeto procuro cartografar os conceitos que envolvem o eixo de pesquisa “temáticas brasileiras”, uma das diretivas encontradas no documento de fundação da ANPPOM em 1988. Em tal documento, a Associação não explicita efetivamente o que a entidade compreende sobre essa diretiva e tampouco sugere o que deveria ser privilegiado (ou não) como objeto de pesquisa. Devido à amplitude do termo, um grande número de pesquisas poderia se adequar a esse eixo, mesmo que abrangesse propósitos muito diferentes, a saber: estudos biográficos sobre compositores, manifestações populares, aspectos analíticos e/ou interpretativos de obras de compositores brasileiros, uso de canções tradicionais e populares na educação musical, organização de acervos, história da música brasileira, aplicação de métodos de musicalização em escolas ou grupos sociais, composição musical com diferentes fins (trilhas

sonoras para filmes, espetáculos, *jingles* publicitários, música de câmara e de concerto), entre outros.

Visto a variedade de objetos de pesquisas que poderia ser incluída nesse eixo, poder-se-ia incorrer no erro de se considerar quaisquer alusões musicais ao Brasil e/ou à cultura brasileira como pertinentes, o que, além de reforçar sua amplitude, impossibilitaria especificar as possíveis definições e circunscrições subentendidas. Nesse sentido e à guisa de exemplo, poderíamos questionar se uma pesquisa em análise musical que tomasse uma obra de Villa-Lobos para demonstrar o método analítico schenkeriano deveria ser incluída, ou se a nacionalidade do compositor nascido aqui bastaria para que suas composições, a despeito do estilo/tendência, fossem também contempladas.

Portanto, nessa etapa atual, pretendo extrair dos trabalhos apresentados nos Anais da ANPPOM os conceitos e as circunscrições sobre as “temáticas brasileiras”, de acordo com as significações dadas pelo próprio grupo de pesquisadores da área e que, portanto, podem ser relevantes apenas para esse conjunto ou retratar questões maiores e de projeção externa.

Assim, creio que ambos os projetos – o publicado e o que se encontra em andamento – são complementares (para não dizer interdependentes) e, na finalização desse último, a ANPPOM terá um retrato claro e objetivo de sua contribuição em seus 30 anos de pesquisas na área de música no Brasil.

Nossos vivas aos 30 anos de ANPPOM e aguardemos os próximos 30!

30 ANOS DE ANPPOM: DE 2007 A 2011

Sonia Ray²¹

Dos objetivos e finalidades que compõem o Capítulo II do Estatuto, o que mais me inspirou no exercício da presidência (período de 2007 a 2011) foi a letra “k” do artigo 3º, a saber: “*contribuir para a manutenção e desenvolvimento da música, em âmbito acadêmico, enquanto área de pesquisa e criação científica e artística*”. Este enunciado guiou minhas ações, considerando-se que a meta prioritária dessa Associação é incentivar a pesquisa e a formação de pesquisadores e pós-graduandos em Artes/Música. De certa forma, essas ações sempre nortearam e ainda norteiam minha atuação profissional, que se estende também para a prática performática.

²¹ **Sonia Ray** – Professora titular da Universidade Federal de Goiás, onde leciona contra baixo, música de câmara, música contemporânea e metodologia de pesquisa na graduação e no mestrado. Na UFG mantém também o Projeto de extensão “Fala Baixinho” de iniciação ao contra baixo em classes coletivas. Graduada em Composição e Regência pelo IA-UNESP, Mestrado e Doutorado em Performance e Pedagogia do Contra baixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contra baixo, priorizando o repertório contemporâneo. Apresenta-se em eventos artísticos e científicos em diversas cidades brasileiras e internacionais. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993, apresentando-se bianualmente como solista. Concluiu estágio de pós-doutoramento na University of North Texas. É professora colaboradora no PPG Música do IA-UNESP. Desenvolve pesquisas na área de Música, com ênfase em Performance Musical. Foi presidente da ANPPOM (Gestão 2007-2011). Presidiu o Conselho Editorial da *Revista Música Hodie* (CAPES-Qualis A1) desde sua criação, em 2001, até 2016. É sócia-fundadora da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCMA), da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) e da Associação Brasileira de Contra baixistas (ABC). Atua regularmente como consultora de agências de fomento nos projetos de pesquisas em música e como parecerista para congressos e periódicos da área. Realizou estágio de pós-doutoramento na França, na Universidade Paris VIII – Saint-Denis.

Ao ser convidada para integrar esta edição comemorativa, senti o mesmo “frio na barriga” de quando assumi a presidência da ANPPOM em 2007. Sinto orgulho de ter dedicado quatro anos de minha existência em prol de uma Associação que nesta data comemora seus 30 anos.

Filiei-me à ANPPOM em 1999 e tive a honra de presidi-la de agosto de 2007 a agosto de 2011. Hoje integro o Conselho Fiscal, o que demonstra o meu apreço em contribuir ativamente para o seu bom funcionamento. Lembro-me da minha primeira tarefa ao assumir a presidência, uma ação que eu me autoatribuí a tarefa de ler todas as atas registradas pelas diretorias anteriores. Esta foi a maneira que encontrei de tomar conhecimento e compreender a sua importância científica e gerenciar as ações que deveriam ser percorridas para que tivéssemos pesquisas reconhecidas pelos órgãos de fomento. Senti uma enorme emoção ao ler os relatos das reuniões, as preocupações de seus gestores, dos editores, as decisões tomadas, as ações que foram recusadas, as reconsiderações. Enfim, todo o processo que fez com que esta instituição existisse e crescesse nos seus então 20 anos de existência, à época.

Aos poucos fui entendendo que não bastava a titulação, era necessário presidir, ordenar, questionar, trabalhar em seu benefício, pois o foco da gestão presidencial concentra-se enfaticamente na pessoa de seu presidente, embora o trabalho seja de perfilhar um crescimento coletivo. Encontrei em minha gestão dois grandes problemas: 1) a dificuldade de gerir eventos e atividades de manutenção técnica da instituição, sem recursos suficientes, sem sede e sem funcionários; 2) a busca eterna por saber lidar com os problemas político-educacionais que circundam a presidência.

Nos problemas que envolviam a falta de recursos para realização das metas a serem realizadas, tive a felicidade de contar com uma tesoureira brilhante, Sonia Albano de Lima, que me ajudou a aplicar o pouco dinheiro que tivemos em atividades que ajudaram a melhorar a qualidade de nossos congressos e de nossas publicações. Ainda assim, não é fácil administrar uma associação sem fins lucrativos. Isso nunca nos foi ensinado, é um aprendizado diário que sempre nos faz pensar que poderíamos ter feito melhor. Somente vivendo os problemas que se acumulam para lidar com toda esta complexidade.

O presidente da ANPPOM lida quase sempre com as determinações impostas pelo Ministério da Educação, pelas agências de fomento, com os gestores dos programas de pós-graduação, que se alternam de maneira contumaz. Não bastasse, deve administrar os anseios dos estudantes recém-ingressados na pós-graduação, lidar com o excesso de positividade ou de frustração dos pesquisadores mais experientes e com as diferentes equipes de organização e de coordenação científica dos congressos. Minha atitude frente a esses conflitos foi sempre a de me dispor a conversar, articular ideias e convocar os asso-

ciados a me ajudarem a colocar a ANPPOM em primeiro plano nas discordâncias. Isto nem sempre foi possível, mas em minha gestão consegui algumas conquistas relevantes.

Toda essa reflexão poderia ter tomado um tempo significativo na minha atuação enquanto presidente, porém não há muito tempo para pensar nele quando o “gerúndio” toma conta de sua existência, pois, além de desempenhar esta função, tive de realizar simultaneamente as tarefas de orientar, estudar, escrever, tocar, me reunir com os demais membros diretores, viajar e, eventualmente, dormir!!! Por isso, concentrei-me em realizar as ações que considere mais importantes de todas aquelas que havia lido nas atas anteriores e as que julguei necessárias enquanto fui uma associada (1999-2007).

Minha memória é emocional, daí produzi um registro de minha atuação como presidente sob um contexto bem menos cartesiano. De todas as metas preestabelecidas pela diretoria na minha gestão, foram concretizadas quatro que considero muito importantes, que relato aqui sem ordem hierárquica:

- No ano de 2009 inserimos a apresentação artística como resultado de pesquisas nos congressos e criamos uma comissão artística para julgar as submissões nos mesmos moldes da comissão científica. Isso deu tão certo que até o momento essa ação vem aprimorando a iniciativa;
- Atualizamos o cadastro dos associados e as atas antigas, permitindo que as gestões posteriores dessem sequência à regularização jurídica da Associação;
- Regularizamos a publicação da revista *OPUS* (sob a coordenação eficiente e profissional do editor Rogério Budasz);
- Iniciamos e consolidamos o processo de submissão e avaliação de trabalhos científicos e propostas artísticas digitalmente, via OCS – *Open Conference Systems*.

Em ordem cronológica, descreverei brevemente as principais atividades promovidas em minha gestão:

Ago/2007 – **XVI CONGRESSO** – São Paulo/SP (Eleição à presidência)

Como as decisões do Congresso de 2008 já haviam sido tomadas antes que eu assumisse a gestão, concentrei-me em outras questões também importantes, como os problemas dos periódicos.

Dez/2007 – I FÓRUM DE EDITORES – UFG/GO

Exercendo a função de editora na *Revista Música Hodie* desde 2000, discuti com a diretoria a necessidade de ajudarmos a área de música a consolidar seus periódicos e ampliar a divulgação da produção científica e artística da área.

A proposta do Fórum de Editores foi prontamente aceita, e este foi sediado pela ANPPOM. O evento reuniu 30 editores de periódicos relacionados aos Programas de Pós-graduação em Música, além de editores de importantes periódicos de associações afins e de Anais dos congressos mais relevantes da área. Os editores que não puderam comparecer enviaram fichas detalhadas dos periódicos sob sua responsabilidade, o que nos permitiu traçar considerações representativas da área como um todo. As 12 publicações representadas foram: @ARQUIVO@, REVISTA DA ABEM, BRASILIANA, COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, DEBATES, ICTUS, MÚSICA HODIE, OPUS, OUVIROUVER, PERMUSI, PERSPECTIVAS EM MÚSICA e MÚSICA EM CONTEXTO.

Ago/2008 – XVIII CONGRESSO – Salvador (Mudança no Estatuto e Regimento)

Durante o Congresso, realizou-se o **XIX SEMINÁRIO DE COORDENADORES**, onde se discutiu prioritariamente os resultados do Fórum de Editores e os pontos mais complexos da mudança de regimento e estatuto que seriam votados na assembleia. Além de algumas atualizações de termos legais e ajustes de acordo com a legislação vigente à época, decidiu-se que o Congresso da ANPPOM seria coordenado pela diretoria em parceria com alguma instituição de ensino e/ou pesquisa. A estrutura do Congresso deveria refletir os objetivos da ANPPOM, notadamente o reforço das linhas de pesquisa dos PPGs de Música com prioridade, respeitando-se carências específicas dos colaboradores. Esta medida possibilitou mudanças profundas na estrutura dos congressos seguintes, a seguir relatadas.

Abr/2009 – II FÓRUM DE EDITORES e XX SEMINÁRIO DE COORDENADORES – UNESP/SP

O Fórum recebeu o Prof. Dr. Benedito Barraviera (então presidente da ABEC – Associação Brasileira de Editores Científicos) como palestrante. A correspondência da diretoria do SciELO Brasil foi debatida. O conteúdo indicava novas delimitações diferenciadas para a inclusão da área de artes no SciELO. O Seminário debateu a importância das renovações em andamento no site da ANPPOM, incluindo o Banco de Anais de Congressos na área de música e o Banco de Pareceristas. Decidiu-se também pela obrigatoriedade e vínculo

com a ANPPOM como condição para participação nos congressos da entidade (matérias posteriormente aprovadas pela assembleia).

Ago/2009 – **XIX CONGRESSO** – Curitiba (recondução à presidência)

Foi o primeiro congresso realizado à luz dos novos regimentos e estatuto. As principais mudanças foram: 1) a participação da diretoria em todas as etapas de elaboração do congresso, inclusive os projetos para CAPES e CNPq; 2) a inclusão da categoria de submissão de propostas artísticas com critérios de seleção equivalentes aos já utilizados na produção científica; 3) a implantação do sistema de submissão de trabalhos no *OCS – Open Conference System*.

Abril/2010 – **III FÓRUM DE EDITORES e XXI SEMINÁRIO DE COORDENADORES** – UFRJ/RJ;

Apesar da infelicidade de termos o Fórum nos dias de maior catástrofe no Rio de Janeiro – a grande enchente e os deslizamentos trágicos em Niterói, fatos que inviabilizaram a vinda de alguns editores –, o Fórum foi realizado e suas decisões comunicadas oficialmente para todos os inscritos. O Seminário de Coordenadores debateu questões administrativas da ANPPOM, necessidade de recadastramento dos sócios e sugestões para apoiar os editores de periódicos ligados aos PPGs.

Ago/2010 – **XX CONGRESSO** – Florianópolis/SC

Quanto à estrutura do Congresso 2011, a Assembleia Geral aprovou: a manutenção de convidados (conferencistas, artistas, debatedores para mesas e coordenadores de grupos de trabalho); a manutenção de atividades simultâneas; a manutenção de equivalência de trabalhos para todos os formatos de apresentação; a manutenção da seleção de propostas artísticas e de investimentos no aprimoramento do OCS.

Abril/2011 – **XXI SEMINÁRIO DE COORDENADORES** – Araxá /MG

O Seminário aconteceu pela primeira vez em uma instância isolada das atividades cotidianas dos coordenadores com uma tarefa igualmente inédita: produzir um livro como registro e reflexão do momento pelo qual os PPGs estavam passando, notadamente após o resultado da avaliação trienal. Sob o tema “Avaliação e Formação de Mestres e Doutores em Música no Brasil”, os coordenadores foram convidados a “Discutir os processos vigentes de avaliação dos programas, bem como a formação dos músicos em nível de pós-graduação”. Este foi o foco principal deste seminário. Considerando-se que a diretoria da CAPES contemplava diretrizes definidas por área de conhecimento,

tornou-se fundamental que a área de música definisse uma visão norteadora sobre a avaliação e a formação de pessoal em seus programas de pós-graduação. A finalidade da formação, os tipos de conhecimento que se esperava do docente, do discente (ingressante e egresso) e dos colaboradores nos programas foram questões centrais.

A busca por uma visão da área mais próxima possível de um consenso, de um fio condutor que abrisse possibilidades de individualizações dentro da realidade de cada programa foi necessária. Cuidamos para não perder o foco nesta busca e para que conseguíssemos vislumbrar um processo eficiente de manter o ciclo de aquisição, manutenção e transmissão do conhecimento artístico (associado ou não ao científico) na academia brasileira. O produto das discussões foi organizado em um livro, *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*²².

Ago/2011 – XXI CONGRESSO – Uberlândia/MG

O congresso de 2011 consolidou a estrutura de congressos iniciada em 2009, tendo a presença da Performance musical como produto legítimo da produção acadêmica dos PPGs em Música, parte indispensável dos congressos da área nas mesmas condições de seleção que os produtos escritos contemplavam. No Congresso houve a reunião de Fundação da ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (ABRAPEM), que viria a ser registrada dois anos depois por sua idealizadora e primeira presidente Catarina Leite Domenici. Foi aprovado o calendário proposto para a eleição da diretoria 2011-2013, de forma que a chapa eleita em agosto tomasse posse em setembro (30 dias após a eleição), a fim de permitir que a/o presidente respondesse pelos recursos recebidos na função de gestor do Congresso e presidente da entidade promotora do evento. Realizada a eleição da diretoria para a gestão 2011-2013.

Acredito que as memórias afetivas de todos que participaram ou que foram tocados direta ou indiretamente por estas ações irão percebê-las para além do registro formal das atas, pois a história da ANPPOM fundamenta-se no que fica de cada congresso, cada encontro e, principalmente, na memória de cada um de nós. Agradeço hoje e sempre a confiança de tantos associados nos meus direcionamentos e desejo longa vida à ANPPOM.

O meu agradecimento profundo aos meus colegas de diretoria: conselheiros, congressistas, equipes organizadoras, pareceristas, convidados dos eventos, monitores, orientandos e autoridades das instituições que recebe-

²² RAY, Sonia (Org.). *Formação e Avaliação de Pesquisadores e Docentes em Música no Brasil*. Goiânia: Vieira, 2011. Disponível em: <<https://ufg.academia.edu/SoniaRay/Books>>.

ram os eventos realizados em minha gestão. Sem vocês não teria sido possível a empreitada, a saber. Como lembrança, segue a diretoria de 2007-2011: Sonia Ray (UFG), presidente; Lia Tomás (UNESP), primeira-secretária; Zélia Chueke (UFPR), segunda-secretária (2007-2009); Cláudia Zanini (UFG), segunda-secretária (2009-2011); Sonia Albano de Lima (UNESP), tesoureira; Rogério Budasz (Universidade da Califórnia em Riverside, EUA), editor.

ANPPOM FAZ 30 ANOS EM 2018, MAS 2022 BATE À PORTA

*Jorge Antunes*²³

Introdução: 30 Anos de Construção

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música já percorreu um belo e profícuo caminho que, hoje, orgulha seus fundadores e membros. A ANPPOM é referência em pesquisa musical brasileira, congregando e aglutinando aqueles e aquelas que engrandecem a investigação científico-musical no Brasil.

Ela foi criada em 1988, num momento em que nosso país vivia um ponto de inflexão. Era hora de “passar o país a limpo” – como se dizia – com a elaboração de uma nova Constituição. Sabemos que a consigna “passar o país a limpo” é permanente. Quanto mais tentamos concretizar a tal limpeza, mais sujeira aflora e passamos a adotar outra velha consigna: “A luta continua”.

A pesquisa e a pós-graduação, no Brasil, também viveram pontos de inflexão. Sou do tempo em que fazer doutorado tinha outros contornos, diferentes dos de hoje, no que se refere às motivações e aos objetivos.

²³ **Jorge Antunes** formou-se em violino, composição e regência. Em 1961 se destacou como precursor da música eletrônica no Brasil. Realizou estudos pós-graduados na Argentina, na Holanda e na França. Foi professor titular na Universidade de Brasília de 1973 até 2011, quando se aposentou. Continua vinculado à UnB, na função de pesquisador sênior, como orientador na pós-graduação. Obteve vários prêmios nacionais e internacionais. Tem vários livros, CDs, DVDs publicados. É membro da Academia Brasileira de Música. Suas obras são publicadas por Salabert, Breitkopf&Hartell, Gerig, Ricordi, Sistrum, Billaudot e Suvini Zerboni. Foi membro fundador da ANPPOM.

José Maria Neves e eu fomos os primeiros doutores brasileiros em Música, com defesa de tese. José Maria doutorou-se em 1976, na Universidade de Paris IV, e eu em 1977, na Universidade de Paris VIII.

Mas por que destaco isso? Menciono esses dois acontecimentos porque as motivações nossas – as minhas e as do Zé Maria – eram bastante diferentes de muitas das motivações que, hoje, movem doutorandos. Naquela época não havia qualquer vantagem, na Universidade brasileira, para quem fizesse uma pós-graduação.

Iniciei o doutorado em 1972. Era meu quinto ano de exílio, tendo antes vivido na Argentina e na Holanda. Cancelei a matrícula na Université Paris VIII, em 1973, porque a Universidade de Brasília me chamou. O presidente Geisel iniciava o famoso processo de “abertura lenta, gradual e irrestrita” e, assim, me integrei ao corpo docente da UnB. Tive que esperar três anos, lecionando na UnB, para poder voltar a Paris e concluir a tese e sua defesa.

Quando voltei para a UnB em abril de 1977, trazendo a tese aprovada com *“mention très bien”*, tratei de levá-la ao chefe do Departamento de Música, o professor Moisés Mandel. Ao folhear, para ele, as 648 páginas, ele sorriu e disse: “Tem gente pra tudo”.

Eu sentia necessidade de mostrar meu trabalho e minha conquista aos colegas. O próximo visitado foi meu amigo, o maestro Orlando Leite. Folheei para ele, vagarosamente, minhas heroicas 648 páginas. Com o indicador eu apontava para um e outro parágrafo, para um gráfico, uma notação musical, fazendo comentários. Ao final, após eu ter fechado o calhamaço, Orlando me perguntou: “Pra que serve isso?”.

Só muitos anos depois a Universidade passou a premiar, com aumentos salariais, de 10% ou 30%, seus professores que concluíssem uma pós-graduação. Por que Zé Maria e eu resolvemos fazer o doutorado? Resposta: simplesmente porque nós tínhamos uma ideia, um projeto de pesquisa, algumas hipóteses – estéticas, eu; musicológicas, ele – a serem comprovadas.

Vemos, hoje, muitos jovens acadêmicos que querem ter seus salários aumentados. Para tanto, precisam de, a qualquer custo, a torto e a direito, fazer seu doutorado. É raro, hoje, vermos gente como Zé Maria, que, com uma ideia na cabeça e um lápis na mão, buscava uma Universidade para desenvolver sua pesquisa e escrever sua tese. Hoje, o mais comum é vermos gente buscando uma Universidade para nela ingressar na pós-graduação, para, já lá dentro, escarafunchar o universo mental de um orientador e, com muito custo, inventar ou descobrir uma ideia, uma pesquisa, a ser colocada na cabeça.

Essas considerações iniciais que aqui fiz têm um objetivo: lançar a ideia de uma ANPPOM que, dentro de cinco anos, festejando seu 34º aniversário, aponte e incremente novos cenários para a pesquisa musical. Penso numa

ANPPOM, em nova fase, que vai incentivar a pesquisa desprendida, espontânea, realmente necessária, independente das vantagens salariais que o trabalho investigativo e a pós-graduação, em música, possam oferecer.

O Bicentário da Independência

Enfim, penso em 2022. Este será o ano em que a chamada “Independência do Brasil” completará 200 anos. Será um ano muito especial em nosso país, tal como foi especial o ano de 1922, quando completamos 100 anos de “Independência”.

Perdoe-me o prezado leitor, mas sinto necessidade, por coerência e convicção, de usar aspas para cercar a palavra *independência* sempre que me refiro à dita-cuja aplicada ao nosso Brasil, que, ainda hoje, é totalmente dependente e subserviente nos processos de recolonização que vivemos: continuamos a exportar nosso solo, nossa água, nossas *commodities* em troca de importação de tecnologia.

No momento em que o governo golpista de Michel Temer e seus assclas acabam com o projeto Ciência sem Fronteiras, precarizando cada vez mais a universidade pública e gratuita, fazendo com que a educação se torne, cada vez mais, mercadoria, fica difícil dizer que o Brasil é independente.

Apesar de o Brasil de hoje ser uma incógnita, é preciso que a ANPPOM comece a fazer aquilo que outras instituições não governamentais começam a fazer: pensar o que deveremos ser em 2022.

A Confederação Nacional dos Trabalhadores Liberais Universitários Regulamentados (CNTU), por exemplo, criou o seu Conselho Consultivo, que tem sido chamado de “Conselho das Mil Cabeças”, para discutir o Brasil que queremos para 2022.

Questões importantes para o destino do Brasil, como a modernidade, a democracia, a cultura, a soberania e o desenvolvimento, precisam ser discutidas urgentemente. Se isso não for feito desde já, correremos o risco de sermos surpreendidos com desvios nefastos nas mensagens e conteúdos dos festejos do Bicentenário da Independência do Brasil e do Centenário da Semana de Arte Moderna.

Proponho que a ANPPOM comece a elaborar um projeto para os próximos cinco anos, mobilizando pensadores da área musical e outras potências criativas e vitais para encaminhar o projeto, no sentido de buscarmos uma resposta para a seguinte pergunta: que Brasil musical queremos para 2022?

Um Brasil novo com símbolos novos

Em 2022 serão completados 200 anos da Independência do Brasil e 100 anos da Semana de Arte Moderna. Mas não só isso. Em 2022 estarão também serão completados 100 anos da adoção oficial da letra gongórica e ridícula que Osório Duque-Estrada escreveu para o Hino Nacional.

Em 1988, durante a Assembleia Nacional Constituinte, a palavra de ordem era: “Vamos passar a limpo o Brasil”. Essa palavra de ordem não era novidade. Em muitos momentos da História do Brasil essa consigna foi lançada. Creio que existirão vários outros momentos em que a lançaremos. Ou seja, parece que nosso país vive num eterno rascunho: passam-se as décadas, os séculos, e estamos sempre querendo que o Brasil seja passado a limpo.

Evidentemente, muitos de nós achamos que a Operação Lava Jato e a nova legislação eleitoral vão passar o Brasil a limpo. Todos nós pensamos que em 2022 passaremos o Brasil a limpo. Não custa nada sonhar. É assim que mantemos viva a chama da utopia.

Em 9 de agosto de 1987, quando a Assembleia Constituinte começou a ser instalada, o *Jornal do Brasil* publicou um artigo meu intitulado “A fantasia não triunfal”. No texto eu sugeria ao Ministério da Educação que fosse promovido um concurso nacional, entre compositores e poetas, para a criação de um novo Hino Nacional.



Fig. 1 – O artigo publicado no JB, em 9 de agosto de 1987

No artigo eu chamava a atenção para o fato de que o País com que sonhamos deveria estar retratado no novo hino. Seria um hino singelo e poético, sem demagogias e sem patriotadas. O novo hino deveria ser como a Constituição que queríamos. Seria conciso. Falaria patrioticamente, de modo curto e grosso, sobre a nossa realidade de nação festeira e esperançosa. O novo poema não falaria do Ipiranga, pois o brado retumbante continuava entalado na garganta de todos nós. O novo hino haveria de cantar o impávido colosso sem pessimismos e sem mentiras.

Segundo a minha proposta, o novo poema deveria ter, no máximo, duas estrofes. Eu acrescentava: “Em tempo de extinção de espécies não há por que se afirmar que nossos bosques têm mais vida. Que nosso símbolo continue a ser o lâbaro estrelado, e com mais estrelas, mas que o verde-louro desta flâmula diga: paz no futuro e glória no futuro. Aliás, melhor seria que os poetas concorrentes fizessem letras sem lâbaros, raios fúlgidos, gigantes impávidos e clavas fortes, pois a maioria do nosso povo não tem dinheiro para comprar dicionários”.

E eu prosseguia: “Necessitamos de um poema simples, breve e belo, que, com melodia bela, fácil e não banal, faça com que a massa se agite ao som de um canto novo, exaltando a paz, o trabalho, a justiça e os direitos humanos, acabando com a sonolência do berço esplêndido”.

História do hino

Nosso primeiro Hino Nacional foi aquele que, hoje, é conhecido como Hino da Independência (“*Já podeis da pátria filhos...*”). Foi composto por D. Pedro I, com letra de Evaristo da Veiga. Segundo consta, o imperador escreveu esse hino durante a viagem a São Paulo, onde foi cantado na Casa da Ópera na celebração do fato ocorrido no Ipiranga. Tudo no mesmo dia 7 de setembro de 1822. D. Pedro I gostava de compor hinos. Um dos hinos escritos por ele foi adotado como Hino de Portugal até 1910.

A abdicação de D. Pedro I trouxe um novo hino, que celebrou justamente a sua queda. D. Pedro I tinha 32 anos de idade. Já totalmente desprestigiado pelo



Fig. 2 – D. Pedro I

povo, partiu para a Europa com a imperatriz. O povo festejou. Os jornais noticiavam a partida do indesejável ex-imperador com manchetes: “O dia de júbilo para os amantes da liberdade”; “A queda do tirano”; “Memorável Dia da Abertura das Câmaras Legislativas”.



Fig. 3 – Francisco Manuel da Silva

O Hino de D. Pedro I passou a ser um “cântico proibido”. Para celebrar a deposição de D. Pedro I, o compositor Francisco Manuel da Silva compôs o *Hino ao Grande e Heroico Dia 7 de Abril de 1831*. É a música que cantamos até hoje. Claro que, na época, havia outra letra: um poema escrito por Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva. Ou seja, a música que cantamos até hoje tem 85 anos e foi cantada, ao longo das décadas, com várias letras.

Assim, o *Hino ao Sete de Abril* foi escrito para festejar a abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril de 1831, em favor de seu filho menor, D. Pedro II, que à época tinha 5 anos de idade. Foi a histórica Regência Tripartida Provisória.

Nas doze estrofes do longo hino desfilavam uma série de versos que agrediam o ex-colonizador português. Um dos versos dizia: “Os bronzes da tirania já no Brasil não rouqueijam”. Outro verso dizia: “Arranquem-se aos nossos filhos, nomes e ideias de lusos”. E mais adiante: “Os lusos são homens bárbaros, gerados de sangue judaico e mouro”.



Fig. 4- Hino ao Sete de Abril

Em 1840, na maioria e co-roação de D. Pedro II, a música recebeu nova letra, do mesmo Ovídio Carvalho.

Com a Proclamação da República, em 1889, o Hino Nacional passou a ficar sem letra. O poema que era cantado na época louvava a figura do imperador:

Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz.
Vemos em Pedro Segundo
A ventura do Brasil.

Negar de Pedro as virtudes
Seu talento escurecer
É negar como é sublime
Da bela aurora o romper.

Exultai Brasil e o povo
Cheio de santa alegria,
Vendo de Pedro o retrato
Festejado nesse dia.

Mas Dom Pedro II fora banido do Brasil com toda a família imperial. Não tinha cabimento ser cantado um hino enaltecendo o imperador banido.

Mas a música continuou a existir. Ela era tocada por bandas militares e civis, mas sem letra. Entre 1890 e 1922, o povo, gozador, cantava o hino com a seguinte letra:

Laranja da China,
laranja da China,
laranja da China.
Abacate,
limão-doce
e tangerina.

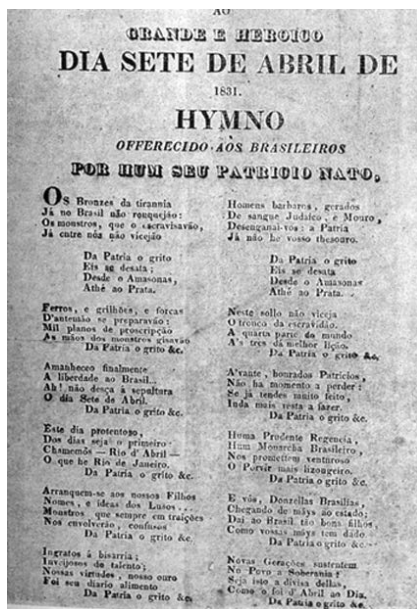


Fig. 5 – Letra do Hino ao Sete de Abril

A letra que cantamos hoje foi escrita por Osório Duque-Estrada. O presidente Epitácio Pessoa, no decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, oficializou a nova letra do Hino. Estou me referindo à letra que diz: “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas de um povo heroico brado retumbante”.

Essa primeira frase do Hino atual é um mistério para muita gente. Poucos entendem que o que se quer dizer é: “As margens plácidas do Ipiranga ouviram brado retumbante de um povo heroico”.

Assim, não só o palavreado empolado predomina. As frases em forma indireta também complicam o entendimento da letra do Hino.

O hino de Francisco Manuel da Silva mudou de letra várias vezes, sempre com atos de cima para baixo por imperadores e ditadores.

Uma bandeira para a ANPPOM 2022

Ideal será que, em 2022, ao comemormos os 200 anos da Independência e os 100 anos da Semana de Arte Moderna, seja promovido um concurso para criação de um novo Hino Nacional, um novo brasão e uma nova bandeira do Brasil.

Tem sentido, em pleno século XXI, termos o lema positivista “*Ordem e Progresso*” escrito em nossa bandeira? Tem sentido, em pleno século XXI, termos, nas Armas da República, ramos de café e de fumo? Entendo que devemos tentar sensibilizar os artistas plásticos e os especialistas em heráldica para que adotemos uma nova bandeira e um novo brasão.

O meu artigo no *Jornal do Brasil*, publicado em 1987, pedindo ao governo a promoção de um concurso para o novo Hino Nacional, teve muita repercussão entre intelectuais, militantes políticos e produtores culturais. Mas não sensibilizou o governo.

Assim, eu resolvi, no final de 1987, com apoio da Universidade de Brasília, promover o concurso. A imprensa repercutiu bastante a proposta, provocando grande reação nacional. A ideia era escolher uma nova letra, que seria musicada por mim.

A minha estratégia era a de fazer nascer um novo Hino Nacional, de baixo para cima. Ou seja: escolhida uma letra, por meio de um concurso, eu comporia a música e realizaria uma gravação com o coro e a orquestra da Universidade de Brasília. Após a divulgação por todos os meios, tentaríamos fazer o povo cantar o novo hino durante atos populares nas vésperas da promulgação da nova Constituição.

Era uma estratégia um tanto revolucionária e utópica. Mas valia a pena o sonho de implementá-la.

O edital do concurso não era um simples edital: era também um verdadeiro manifesto de contestação.

Um de seus itens determinava que o poema concorrente deveria ter apenas duas estrofes, mas com a proibição de uso das seguintes 67 (setenta e sete) palavras: matar, esmagar, triunfar, lutar, destruir, vencer, conquistar, guerra, luta, manchar, marchar, lidar, vingar, batalha, combate, ataque, armas, espada, canhões, guerreiro, clarins, batalhões, heróis, fragor, tumba, heroico, terror, retumbante, tirania, brado, vingança, escravos, desafio, grilhões, idolatrada, fulgor, coragem, glória, furor, gigante, clava, colosso, vitória, grandeza, gritos, poder, morte, valente, vitorioso, glorioso, orgulhoso, fulgente, sagrado, valoroso, aguerrido, poderoso, viril, impávido, intrépido, forte, dever, esplêndido, altivez, garbo, bravo, sangue e túmulo.

Aproximadamente 100 letras foram inscritas, enviadas por mais de 90 poetas de todo o Brasil. Formamos um júri com poetas de Brasília e professores de literatura da UnB, entre eles os poetas Cassiano Nunes, TT Catalão e Ézio Pires.

O júri selecionou 12 poemas que, transformados em grandes pôsteres, foram colocados em exposição na biblioteca da Universidade de Brasília. Durante duas semanas, a exposição ficou aberta ao público, que dispunha de uma urna para votação. O mais votado foi o poema de Reynaldo Jardim.

Fiz a música para o poema vencedor. Gravamos e filmamos a execução do novo hino com a orquestra e o coro da UnB. O novo hino foi amplamente divulgado pela grande imprensa e pela televisão.

No dia 7 de agosto de 1988, um fato fez com que eu desistisse de toda a estratégia de divulgação do hino. Eu me recolhi. Recebi uma carta anônima, vinda do Rio de Janeiro. Dentro do envelope havia um re-



Fig. 6 – O jornal *Correio Braziliense* divulga o novo hino



Fig. 7 - A carta anônima

corde de jornal. Tratava-se da página número 10 do jornal *Letras em Marcha*, um jornal interno do Exército.

No recorte, estava um artigo assinado pelo coronel artilheiro Sillas Bueno, intitulado *Em defesa do Hino Nacional*. No texto o coronel relata, passo a passo, toda a minha campanha pela mudança do Hino: desde o primeiro artigo no *Jornal do Brasil*, em 1987, passando pelas entrevistas que dei sobre o assunto em programas de Amaury Júnior e de Clodovil, até a minha ideia futura de realização de atos populares na rua.



Fig. 8 - Um coronel denuncia Jorge Antunes em artigo

O articulista pedia, no final do texto, que o Exército e as demais Forças Armadas passassem a dar atenção às ações do subversivo e perigoso maestro Jorge Antunes, acionando seus órgãos de inteligência e de comunicação.

Em defesa do Hino Nacional

Cel. Art. SILLAS BUENO
Especial para LETRAS EM MARCHA

Contam os cronistas do III século a.C. uma interessante estória que teria se passado com APELES, pintor grego, retratista de FELIPE DA MACEDÔNIA e de ALEXANDRE, o GRANDE.

Corrigira o pintor um detalhe no calçado da figura de um dos seus quadros, em atenção a uma observação correta que um sapateiro lhe fizera. Cheio de si mesmo pelo acontecido, passou o artesão a achar outros defeitos na tela, o que provocou a sábia advertência do artista: "Não vá o sapateiro além dos sapatos."

Passaram-se os séculos... permaneceu o personagem "rempelis de soi mème". O fato se repete em BRÁSILIA, no perigo da NOVA REPÚBLICA, na motivação de iniciativa singular de um professor do Departamento de Música da UNIVERSIDADE DE BRÁSILIA, a conhecida UNB. Desde 1987, sem nenhum constrangimento, o maestro JORGE ANTUNES move uma acirrada campanha contra o HINO NACIONAL, visando sua substituição. Mestres consagrados da Hinódia Brasileira foram alvejados sem nenhum escrúpulo. Nem mesmo CARLOS GOMES, VILLA-LOBOS e GOTTSCHALK ficaram imunes à sua fúria iconoclasta.

A televisão está sendo engajada na campanha dentro do princípio da oportunidade. Por duas vezes já assisti entrevistas deste músico no telejornal DF/TV da GLOBO. Não faltou nem mesmo sua participação no badalado programa do CLODOVIL. Foi justamente nesta oportunidade que o compositor da alcinhada SINFONIA DAS DIRETAS se revelou por inteiro:

"Se o nosso povo é incompetente para fazer uma revolução pelas armas, se é incompetente para fazer uma revolução pelo voto, porque não tentar uma revolução pela música? Abaixo o hino das ditaduras!"

Para este músico, com curso de aperfeiçoamento em PARIS e tendo a seu crédito a fama de introdutor da música eletrônica no País, TUDO deve ser mudado como o advento da NOVA REPÚBLICA: Constituição, bandeira, armas, hino...

Pasmem aqueles que, como eu, foram, no início de junho, à biblioteca da UNB ver os painéis como os doze poemas finalistas de um concurso popular para o novo HINO NACIONAL, selecionados por uma comissão CONVIDADA pelo próprio JORGE ANTUNES. Ele mesmo musicará a letra vencedora. A tarefa é inglória, pois a pobreza poética das letras é chocante. Não há um canto viril. Há uma perda completa da identidade do homem brasileiro. A tônica predominante é o curto e grosso, permeada de revanchismo contra a REVOLUÇÃO DE 31 DE MARÇO. Vejam só este primoroso começo de estrofe do "poeta" LUIS TURIBA:

"Nunca mais torturas e negociatas..."

O que mais intriga o visitante é não haver, em toda documentação do concurso, uma só citação de entidade patrocinadora. Tudo, inclusive a regulamentação e o convite, é feito no nome de JORGE ANTUNES. Uma das normas prescritas, que norteou o escantilhão do júri, foi: "O POEMA NÃO DEVE ENALTECER O PASSADO." É de estarrecer! Quem vai lutar e morrer por uma pátria cujo passa-

1º passo: — Logo após a instalação da Constituinte, o maestro JORGE ANTUNES passou a ser visto na Câmara Federal, em contactos com parlamentares, principalmente na Comissão de Educação.

2º passo: — Pelo texto apresentado pela Comissão de Sistematização, seria impossível qualquer alteração no HINO NACIONAL ou em qualquer outro símbolo da nação. A expressão "já adotados" teria de ser eliminada a qualquer preço...

3º passo: — Uma emenda supressiva nesse sentido é então apresentada pelos DEPUTADOS FEDERAIS WAGNER LAGO (PMDB-Maranhão), JOSÉ COSTA (PMDB-Alagoas) e JOSÉ GENÓINO (PT-São Paulo). Objetivo da proposta: retirada da expressão "já adotadas", sob a justificativa de inviabilizar mudanças nos SÍMBOLOS NACIONAIS, mediante iniciativas de baixo para cima, pois seriam julgadas inconstitucionais. A Constituinte aprova o destaque supressivo. Estava aberto o caminho...

4º passo: — Como configurar "a pressão popular de base"? O maestro JORGE ANTUNES já se antecipara aos eventos da Assembleia Constituinte. Desde agosto de 1987, o JORNAL DO BRASIL, o GLOBO, o ESTADO DE SÃO PAULO, o CORREIO BRAZILIENSE e o JORNAL DE BRÁSILIA passaram a publicar reportagens escritas pelo maestro ou entrevistas dadas por ele, sempre anarquizando o HINO NACIONAL.

5º passo: — Sentindo a pouca repercussão de sua iniciativa promocional junto aos órgãos do governo, o maestro JORGE ANTUNES não perde tempo e promove um CONCURSO PARA O NOVO HINO NACIONAL, de fundo popular, com a utilização das instalações da UNB. Uma urna, colocada no local, recebe os votos não identificados dos visitantes. O tipo de cédula usada e a ausência de controle facilitam fraudar o resultado sem nenhuma dificuldade. Não há como impedir o voto fantasma...

6º passo: — Apurado o resultado, a letra vencedora deverá ser musicada pelo próprio JORGE ANTUNES.

7º passo: — No dia da promulgação da Constituição, uma "massa popular" cantará o novo hino, junto ao Congresso, exigindo sua adoção.

Alguns cétricos dirão que não há ambiente para isso. Que estou exagerando. Acontece que os fatos provam ao contrário, principalmente aqui na Capital Federal, onde a manipulação das manifestações ditas "populares" não é segredo para ninguém. Veja só.

No domingo dia 5 de junho, o Governador do Distrito Federal, acompanhado de elementos do governo do DF, presidiu a programação de uma tarde ecológica no Jardim Botânico de Brasília. Para abertura da parte musical, o regente convidou a massa de jovens presentes a cantar o HINO NACIONAL. A resposta foi uma vaia estrondosa, que deixou as autoridades perplexas. Somente após uma fala tolerante e persuasiva do maestro regente é que pôde ser cantado nosso hino. O fato me foi relatado por fonte digna de confiança — um oficial superior da comitiva do governador APARECIDO.

Meu objetivo, ao recorrer a LETRAS EM MARCHA para publicação deste alerta, foi dar um basta a essa tentativa de desmoralização do símbolo sonoro do BRASIL — o HI-

Fig. 9 - O artigo, na íntegra, que pede a cabeça de Jorge Antunes

Mudar símbolos nacionais, é difícil?

Seria necessária uma Emenda Constitucional para mudarmos o Hino Nacional e outros símbolos? A resposta é “não”. Passo a narrar, aqui, importante passo dado na elaboração da Constituição de 1988.

Naquele ano, nos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, a Comissão de Sistematização escreveu no artigo 22 de seu projeto: *“A língua oficial do Brasil é o português, e são símbolos nacionais a Bandeira, o Hino, o Escudo e as Armas da República, adotados na data da promulgação da Constituição”*.

Se o artigo constitucional ganhasse essa redação, estaríamos condenados a ter eternamente, como Hino Nacional, aquele que ainda hoje vigora: aquele que diz sermos um impávido colosso deitado eternamente em berço esplêndido. Para mudar o Hino ou a Bandeira, seria necessário fazer mudanças na Constituição. Repito o que dizia o projeto da Comissão de Sistematização: *“[...] são símbolos nacionais [...] os adotados na data da promulgação da Constituição”*.

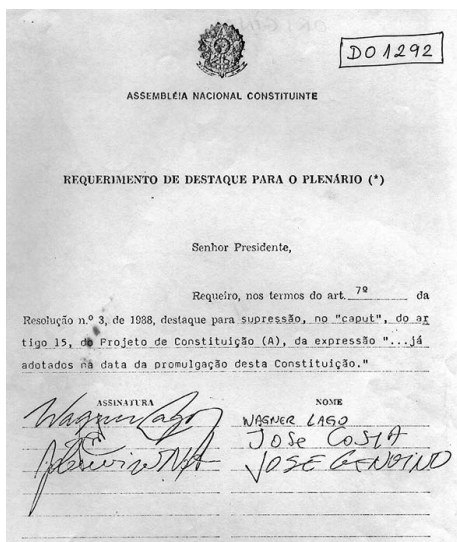


Fig. 10 – A emenda supressiva na Constituinte

Eu tinha um grande amigo que integrava o Comitê de Imprensa da Câmara dos Deputados – o jornalista, poeta e escritor Clóvis Sena. Graças a ele, tive condições de, pessoalmente, conversar sobre o assunto com vários dos constituintes. Foi assim que consegui a assinatura de três deputados para a apresentação de uma emenda supressiva. O requerimento foi assinado pelos constituintes Wagner Lago, José Costa e José Genoino e tinha o seguinte teor: *“Requeiro, nos termos do artigo 7º da Resolução nº 3, de 1988, destaque para supressão, no 'caput' do artigo 15 do Projeto de Constituição, da expressão '... já adotados na data da promulgação desta Constituição'”*.

A justificativa do pedido de emenda supressiva foi a seguinte:

“A sociedade brasileira começa a discutir a questão da mudança ou modificação do Hino Nacional. O assunto tem sido objeto de discussão entre poetas, músicos, educadores e filólogos. A atual letra do Hino foi adotada oficialmente em 1922, por ocasião dos festejos do Centenário da Independência. Nos últimos 156 anos o Hino Nacional sofreu 5 modificações.

A segunda parte do texto do artigo 16 do Projeto de Constituição (“já adotados na data da promulgação desta Constituição”) inviabiliza, de modo autoritário, de cima para baixo, qualquer possibilidade de mudança.

É necessário permitir que a sociedade brasileira discuta a questão, sem que a eventual mudança de símbolos nacionais seja considerada inconstitucional”.

A emenda foi aprovada em plenário, por unanimidade. Assim, a Constituição de 1988 estabelece no parágrafo 1º do artigo número 13: *“São símbolos da República Federativa do Brasil a bandeira, o hino, as armas e o selo nacionais”*.



Fig. 11 – A imprensa divulga a possibilidade de mudanças no Hino

A Constituição Brasileira não determina qual é o hino e como é a bandeira. Os símbolos nacionais são estabelecidos por meio de lei ordinária.

Foi graças a essa abertura constitucional acerca dos símbolos da República que foi possível acrescentar mais uma estrela na bandeira para representar o novo estado do Tocantins, sem qualquer problema e sem qualquer emenda constitucional.

Como a história registrará o ano de 2017?

Acredito que em 2022 a História estará registrando este ano de 2017 – este nosso momento – como o ano da tentativa de cassação de direitos dos trabalhadores, que busca coroar o golpe parlamentar de 2016. O ano de 2022 será, então, um momento de discussão sobre nossa identidade. Reconhecidas as mudanças e a nova identidade do povo brasileiro, será o momento de re-vermos e restabelecermos nossos símbolos.

A ANPPOM pode e deve ser protagonista nessa discussão. Ao festejarmos 30 anos de existência, não basta fazer um balanço da produção intelectual de nossos pesquisadores. Também seria pouco fazermos um levantamento de nossas conquistas no âmbito da consolidação de nossa entidade e da quantidade e qualidade de nossos trabalhos.

Neste momento da idade balzaquiana, devemos reconhecer que a ANPPOM foi obra de uma bela geração acadêmica, onde predominou enorme quantidade de heroínas pesquisadoras. A alma feminina está muito presente na ANPPOM, associação sempre cheia daquelas angústias, daqueles sonhos e daqueles desejos próprios dela.

Para reconhecimento dessa alma anppomniana, basta fazermos uma visita à história da entidade, em que bravas mulheres instrumentistas, compositoras e musicólogas estiveram liderando nossas atividades.

Aproveito para homenagear, aqui, 25 guerreiras que ajudaram efetivamente na construção da ANPPOM: Adriana Kayama, Adriana Lopes Moreira, Alda Oliveira, Ana Cristina Tourinho, Angela Elisabeth Luhning, Beatriz Magalhães Castro, Bernadete Zagonel, Cláudia Ribeiro Bellochio, Cláudia Zanini, Cristina Capparelli Gerling, Cristina Magaldi, Denise Garcia, Diana Santiago, Helena Jank, Ilza Nogueira, Lia Tomás, Luciana Del-Ben, Lucyanne de Melo Afonso, Marisa Rezende, Martha Tupinambá de Ulhôa, Maria Lúcia Pascoal, Saloméa Gandelman, Sonia Albano de Lima, Sonia Ray e Zélia Chueke.

Desculpem-me os colegas homens músicos, pesquisadores, mas eu não poderia deixar de exaltar a alma feminina que brilha na ANPPOM. É dessa alma e desse cenário que advêm o amadurecimento e o empoderamento de nossa instituição. É esse empoderamento que pode dar à entidade a condição de liderar a classe musical brasileira, com vistas à construção de um Brasil musical novo para 2022.

O PORTUGUÊS BRASILEIRO CANTADO: UM RELATO DA TRAJETÓRIA DOS GTS NA ANPPOM QUE ELABORARAM AS NORMAS DE PRONÚNCIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO NO CANTO ERUDITO

Adriana Giarola Kayama²⁴

Em dezembro de 1991, cerca de um ano após meu retorno do doutoramento nos Estados Unidos, fui convidada a assumir a coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Na época, este Programa – implantado em agosto de 1989 e recomendado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) em 1994 – congregava as diferentes áreas artísticas oferecidas no Instituto de Artes da UNICAMP (artes cênicas, artes corporais, artes visuais e música). Recordo-me dos inúmeros desafios que enfrentei e dos questionamentos que tive diante de um Programa recém-instituído, e mais, em uma área de conhecimento com pouquíssimos cursos de pós-graduação vigentes no País.

Em maio do ano seguinte, fui convidada a participar de um encontro de coordenadores de pós-graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) durante a 2ª Jornada de Pesquisa em Música, onde conheci os coordenadores de outros programas brasileiros de pós-graduação em música e artes. Foi neste evento que tive a oportunidade de conhecer os

²⁴ **Adriana Giarola Kayama** – Doutora em Música pela University of Washington. Foi docente da UNICAMP por mais de 30 anos, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara. Coordenou os cursos de graduação e os programas de pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Foi membro do Grupo Gestor do SIPEX (Sistema de Informação de Pesquisa, Ensino e Extensão) da UNICAMP de 1998 a 2006 e assessora do pró-reitor de Extensão e Assuntos Comunitários de 2002 a 2003. Presidente da ANPPOM de 2003 a 2007. Atualmente, é professora colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP.

membros da diretoria da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Membro da Associação desde então, meu envolvimento com a ANPPOM tem sido variado e gratificante, seja como coordenadora de pós-graduação na UNICAMP, seja como participante dos congressos (nas mais variadas modalidades de atividades), culminando na honrosa oportunidade de presidir a ANPPOM por dois mandatos, de 2003 a 2007.

Quando recebi o convite para contribuir para a publicação comemorativa dos 30 anos da ANPPOM com este ensaio, foi-me solicitado um “texto oportuno” para compor um livro comemorativo. Se por um lado queria escrever um relato mais pessoal da minha experiência e aprendizado junto à ANPPOM, por outro, tinha a compreensão do meu compromisso e incumbência de contribuir no registro da relevância desta instituição, que congregou, estimulou, promoveu e disseminou a pesquisa na área de música no Brasil.

Os encontros e congressos da ANPPOM²⁵ sempre propiciaram uma oportunidade ímpar aos participantes de divulgarem e compartilharem suas pesquisas, estabelecerem novas parcerias, buscarem novas fronteiras e estimularem a aproximação dos pesquisadores e programas de pós-graduação com os representantes de área das agências de fomento à pesquisa e pós-graduação. Graças ao trabalho e à determinação conjuntos dos diretores da Associação, de seus membros e dos coordenadores dos programas de Pós-Graduação, a ANPPOM conta hoje com mais de 1.400 associados²⁶ e 18 programas de Pós-Graduação.²⁷

Desde os primeiros encontros, a ANPPOM oferece uma programação variada de atividades, convidando conferencistas e promovendo mesas redondas, comunicações, apresentações artísticas e organizando grupos de trabalho. Pessoalmente, durante os anos junto à ANPPOM, tive a satisfação de fazer parte de quase todas estas atividades. Particularmente, participei de dois projetos através dos Grupos de Trabalho (GT) que tiveram impacto significativo para nossa comunidade científica e artística.

O primeiro projeto teve início no Rio de Janeiro, em dezembro de 2000, durante uma reunião promovida pela ANPPOM com coordenadores dos programas de pós-graduação em música. Preocupados com a inexistência de um Qualis Artístico na época, e diante das dificuldades encontradas com a

²⁵ Os eventos promovidos pela ANPPOM foram inicialmente denominados de Encontro. A partir de 2003, a denominação passou a ser Congresso.

²⁶ Número de associados foi obtido através do endereço eletrônico: <http://www.anppom.com.br/cadastros/associados/consulta-listagem> (Acesso em: 26 maio 2017).

²⁷ Há, na realidade, 15 programas de pós-graduação em música e mais três programas em artes (programas considerados mistos, que contemplam também a área de música). <http://www.anppom.com.br/links-pesquisa/programas-de-pos-graduacao> (Acesso em: 27 maio 2017).

qualidade dos dados inseridos e resgatados através do Banco de Dados da CAPES²⁸, foi instituído um GT formado pelos próprios coordenadores e alguns membros da Associação, que debateram a qualidade do registro da produção artística, propondo a adequação e a criação de novas classificações referentes às diversas produções artísticas. Sob minha coordenação, durante o XII Encontro Anual da ANPPOM, os trabalhos do GT culminaram em uma proposta de registro da produção artística que, em seguida, foi encaminhada ao então coordenador da área de Artes na CAPES, Dr. Celso Loureiro Chaves (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS).²⁹ Os resultados deste GT foram determinantes para que hoje tivéssemos o Qualis Artístico – um instrumento importante para a avaliação da produção artística dos programas nacionais de pós-graduação em música, em particular, e artes em geral.

O segundo – que será o objetivo principal deste ensaio – teve início em agosto de 2003, no XIV Congresso da ANPPOM realizado na UFRGS. Trata-se do GT que discutia a língua portuguesa no repertório vocal brasileiro (canto lírico e coral). Em 2017 comemora-se 10 anos que os resultados deste trabalho foram publicados na revista *OPUS*, da ANPPOM³⁰: “Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. O impacto e a aplicação destas normas continuam repercutindo acadêmica e artisticamente tanto em território nacional quanto em terras estrangeiras.

Por fim, a escolha desta temática se deve tanto pela importância, disseminação e desdobramentos dos debates quanto pelo fato de haver a necessidade de se veicular todos os resultados dos GTs³¹, evitando, assim, a perda do registro de parte da memória das atividades promovidas pela Associação. Por este motivo, considero importante reunir todas as informações disponíveis das publicações oriundas dos GTs que serviram de fórum de debate sobre o português brasileiro cantado, bem como de documentos pessoais com registro das reuniões e trabalhos.

²⁸ Nesta época, o banco de dados da CAPES se chamava Datacapex; hoje se trata da Plataforma Sucupira.

²⁹ Para maiores informações sobre estes resultados e a elaboração do Qualis Artístico, consulte: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/.../8417>, no artigo “As consequências do QUALIS artístico”, de Martha Tupinambá de Ulhôa. *Art Research Journal*. ARJ Brasil, V.3, n.3, Edição Especial 2016, p.43-51. (Acesso em: 24 fev.2017).

³⁰ KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.” *Opus* 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16-38. 300-435-1-PB.pdf, em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc> (Acesso em: 08 jan. 2017).

³¹ Para alguns congressos encontram-se as propostas dos GTs, mas não os relatórios dos resultados. Em outros, o inverso. Alguns resultados foram publicados na revista *OPUS*. Foi possível recuperar a programação de alguns eventos via internet, possibilitando a recuperação, ao menos dos títulos dos GTs. Ainda, em alguns poucos programas completos dos eventos, há janelas de horários alocados para GTs, mas sem discriminação dos títulos dos mesmos.

GT sobre o português brasileiro no canto erudito

Há quase 15 anos foram dados os primeiros passos para se discutir um antigo anseio dos profissionais do canto erudito do Brasil e do exterior: o de se estabelecer normas atuais de pronúncia do português brasileiro a serem aplicadas às obras vocais eruditas brasileiras (canto lírico e coral).

O que motivou a proposição do GT para o Congresso da ANPPOM em 2003 foi, na realidade, uma mesa redonda intitulada “A problemática da dicção lírica brasileira”, realizada no II Congresso Brasileiro de Canto, em outubro de 2002, no Rio de Janeiro. Nesta mesa ficou evidente o anseio de todos que trabalhavam com o canto lírico para que houvesse normas para a pronúncia do português brasileiro (PB). No final da discussão da mesa, a Dr.^a Martha Herr e eu nos dispusemos a tomar frente à organização de novos encontros para se discutir o assunto. Mas logo vimos que diante da complexidade e multidisciplinaridade do tema – que envolve profissionais das mais diversas áreas, como canto, acústica, fonética, fonoaudiologia, fonologia, sociolinguística, teatro, regência –, bem como a preocupação em se promover a discussão de maneira a contemplar a representatividade das diversas regiões territoriais brasileiras, chegou-se à conclusão de que seria primordial criar um grupo de trabalho formado por pesquisadores com notoriedade em diversas áreas de conhecimento para debater a questão.

Por este motivo, propusemos o GT “A língua portuguesa no repertório vocal erudito brasileiro” para o XIV Congresso Nacional da ANPPOM³², para se dar o respaldo acadêmico que os objetivos do GT demandavam, bem como levar à ANPPOM uma questão relevante referente à produção e à disseminação da música vocal erudita brasileira em âmbito nacional e internacional. A proposta encaminhada à comissão organizadora da ANPPOM contava com 15 pesquisadores (limite definido pela organização do Congresso), que foram distribuídos da seguinte forma:

Da área específica de canto:

Ângela Barra (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York) – cantora, pesquisadora de música brasileira e dicção lírica

Fernando Carvalhaes Duarte (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Moacyr Costa Filho (Universidade Federal da Bahia – UFBA)

³² Este congresso foi realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Martha Herr (UNESP)

Adriana Kayama (UNICAMP)

Maria Elisa Pereira (UNESP) – pós-graduanda

Mirna Rubim (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/doutoranda Univeristy of Michigan)

Laura de Souza (RS) – renomada cantora brasileira

De áreas afins:

Leondardo Fuks (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) – pesquisador de acústica musical

Susana Cecilia Igayara (Faculdade Mozarteum de SP e, posteriormente, USP) – cantora, regente e especialista em canto coral

Sara Lopes (UNICAMP) – atriz, cantora e pesquisadora em expressão vocal, canto e interpretação teatral

Beatriz Medeiros (Universidade de São Paulo – USP) – linguista, cantora e pesquisadora de aspectos fonético-acústicos do canto e fala

Achille Picchi (UNESP) – compositor, pianista e regente

Marco Antonio Silva Ramos (USP) – compositor, regente e pesquisador de música coral brasileira

Por uma série de motivos, alguns dos participantes acima relacionados não puderam comparecer à reunião e, infelizmente, não foi possível substituí-los por outros participantes, tendo em vista que o projeto já havia sido aprovado pelo Congresso com esta composição. Por sua vez, como a sala na qual realizamos o GT comportava um número maior de pessoas, pudemos contar com vários outros participantes, que assistiram às apresentações e participaram dos debates.

Os trabalhos abaixo relacionados foram apresentados e posteriormente publicados integralmente na revista *ArteUNESP*, do Instituto de Artes da UNESP (Vol. 16, 2003/2004)³³:

³³ Revista *ArteUNESP*. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. Volume 16, 2003/2004. ISSN-0102-6550.

BARRA, Ângela. "A canção brasileira: uma questão de pronúncia ou estilo?"³⁴

BRANDÃO, Stela Maria Santos. "Normas da dicção lírica brasileira. Seis décadas de defasagem e controvérsias. Reavaliando resultados e retomando o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada", p. 86-99.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. "Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil", p. 156-171.

HERR, Martha. "As Normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 e 1958", p. 56-67.

KAYAMA, Adriana Giarola. "Tendências de neutralização de regionalismos no português brasileiro do telejornalismo: uma observação perceptivo-auditiva", p. 10-25.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. "O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares", p. 46-55.

PEREIRA, Maria Elisa. "O Departamento de Cultura do Município de São Paulo e o Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937", p. 114-139.

RUBIM, Mirna. "Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética", p. 68-85.

Durante o GT, notamos que as ideias de pronúncia do PB para o canto erudito de cada um dos especialistas eram muito semelhantes, fato que nos permitiu recolher algumas sugestões da pronúncia e suas respectivas representações simbólicas, utilizando o Alfabeto Fonético Internacional (IPA)³⁵. É importante frisar que a intenção do grupo foi aproveitar o encontro para iniciar a produção de resultados concretos que pudessem, futuramente, contribuir no estabelecimento de normas de pronúncia do português brasileiro. Apesar do tempo limitado durante o evento, foi possível delinear sugestões de pronúncia (e transcrição fonética) para todas as vogais (inclusive as nasais) e ditongos.

Com o sucesso dos resultados obtidos neste primeiro encontro, foi possível dar continuidade a distância aos trabalhos de se elaborar uma tabela preliminar dos fonemas do PB. Um exemplo de parte desta tabela é mostrado na Fig. 1.

³⁴ Este trabalho não foi publicado, portanto, não apresenta número de páginas.

³⁵ O Alfabeto Fonético Internacional (ou *International Phonetic Alphabet - IPA*), criado em 1886 pela *International Phonetic Association*, é um sistema que utiliza símbolos para representar sons produzidos pela voz humana em todas as línguas existentes no mundo. Maiores informações sobre o Alfabeto poderão ser encontradas no endereço eletrônico <http://www.internationalphoneticalphabet.org/>.

FONEMAS A SEREM DISCUTIDOS E ANALISADOS

Este quadro está em fase de execução e acabamento. Quaisquer inconsistências ou dúvidas queira, por favor, escrever para o e-mail xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx para que no congresso de 2005 este documento esteja pronto para votação

IPA		SIM	NÃO	SUGESTÃO
[a]	Representação de qualquer /a/ oral tônico ou átono em qualquer posição, exceto em posição final (gato , amado).			
[e]	Representação para /a/ oral reduzido átono em posição final (gota , musa).			
[ɛ]	Representação para /ã/, e /an/, /am/ seguidos de consoante (irmã , antes , campo).			
[ẽ]	Representação do ditongo nasal /ãe/, /ãi/ (mãe , cãimbra).			
[ẽ]	Representação do ditongo nasal /ão/ e /am/ final (pão , foram).			
[b]	Representação do bilabial /b/ (bola , abismo).			
[d]	Representação do linguo-dental /d/ antes de /a/, /o/, /u/; e /e/ quando não estiver em posição final (data , adorno , dúbio , dever).			
[d̟]	Representação do palato alveolar /d/ antes de /i/; ou antes de /e/ e final átono (diva , cidade).			
[e]	Representação do /e/ fechado (medo , modelo).			
[ɛ]	Representação do /e/ aberto (cela , café).			

ATENÇÃO: Considerando a fala pode haver várias pronúncias mais ou menos ditongadas dos ditongos /em/ e /en/. Entretanto, no canto estas diferenças são padronizadas e a ditongação é atenuada. Somente /em/ em posição final mantém uma forte ditongação.

[ɛ̃]	Representação do nasais /en/, /em/ antes de consoante (entoar , empresa). Acho que o fonema que se sugere não é usado em nenhum outro manual. O que ocorre com o [ɛ̃] é que ele necessita de uma vogal a seguir para que ele exista. O [ɛ̃] pode ser final. Eu preparei essa tabela me baseando nos diversos manuais de dicção para as outras línguas estrangeiras. A única diferença é o uso dos ditongos sobre-escritos que tomam o ditongo brasileiro muito mais brasileiro. Pensando o fonema que estamos tratando é semelhante ao "sing" [sɪŋ] do inglês que, apesar de mais frontal que o "song" [sɔŋ], é representado pelo mesmo símbolo nos diversos livros de dicção. Portanto, acho que fará sentido manter o mesmo símbolo para o português, i.e., manter o [ɛ̃] sugerido pela Mima.			Acredito que a representação mais adequada para esta situação é [ɛ̃] e não [ɛ̃], pois este segundo representa o som de "song" [sɔŋ] (nasal velar) enquanto no português, a articulação é mais frontal (palatal)
------	---	--	--	---

Fig. 1 – Tabela preliminar (imagem parcial) dos fonemas do PB, resultado do GT “A língua portuguesa no repertório vocal erudito brasileiro”, realizado no XIV Congresso Nacional da ANPPOM e levado à discussão e votação no 4º Encontro Brasileiro de Canto.

Estes resultados, juntamente com pesquisas e discussões subsequentes, deram subsídios para que se realizasse o 4º Encontro Brasileiro de Canto, enfocando o tema “O Português Brasileiro Cantado” em fevereiro de 2005 em São Paulo, coordenado por Dr.^a Martha Herr (UNESP). Neste evento tivemos um público de cerca de 200 participantes – entre eles cantores, fonoaudiólo-

gos, linguistas, especialistas em acústica vocal, dentre outros – oriundos de diversas regiões e estados brasileiros, além de representantes internacionais.

Este evento, de abrangência internacional, teve como principal finalidade promover uma pesquisa de opinião junto à comunidade de cantores representantes de grande parte dos estados brasileiros e do exterior quanto aos principais aspectos da pronúncia e da representação fonética do português brasileiro cantado. (KAYAMA et al, 2007: 16)

Os resultados deste 4º Encontro geraram uma primeira versão das normas de pronúncia do PB, exemplificado na Fig. 2:

IPA	DESCRIÇÃO DO FONEMA
[a]	Representação do /a/ oral tônico ou átono, exceto em posição final (gato , amado).
[e]	Representação do /a/ oral reduzido átono em posição final (gota , musa).
[ɛ̃]	Representação do /ã/ (irmã), e de /an/, /am/ seguidos de consoante (antes , campo).
[ẽ]	Representação do ditongo nasal /ãe/, /ãi/ (mãe , cãibra).
[ẽ ^o]	Representação do ditongo nasal /ão/ e /am/ final (pão , foram).
[b]	Representação do bilabial /b/ (bola , abismo).
[d]	Representação do língüodental /d/ antes de /a/, /o/, /u/ (data , adorno , dúbio); ou antes do /e/ quando não estiver em posição final (devido)
[dʒ]	Representação do palato alveolar /d/ antes de /i/ (diva); ou antes de /e/ e final átono (cidade) (como na região Sudeste); foi sugerido que este fonema seja executado da forma suave
[e]	Representação do /e/ fechado (medo , modelo).
[ɛ]	Representação do /e/ aberto (cela , café).
[ɛŋ]	Representação de /en/, /em/ antes de consoante (enviar , empório).
[ɛ̃ŋ]	Representação do /em/ em posição final (bem , também).
[f]	Representação do lábiodental /f/ (fada , afago).

Fig. 2 – Tabela com resultados (imagem parcial) da votação no 4º Encontro Brasileiro de Canto, realizado em fevereiro de 2005 em São Paulo.

A partir destes resultados, os coordenadores e idealizadores dos eventos anteriores – Dr.^a Martha Herr (UNESP), Dr.^a Mirna Rubim (UNIRIO), Dr. Wla-

dimir Mattos (UNESP) e eu – entenderam que seria essencial a revisão dos resultados alcançados até então e também o reconhecimento de se estabelecer vínculos interdisciplinares com as demais subáreas da Música e outras áreas de interesses comuns. Para tanto, foi proposto o GT “O PB Cantado – novas questões e estratégias de investigação” para o XV Congresso da ANPPOM na Escola de Música da UFRJ, em julho de 2005.

Além dos quatro pesquisadores citados acima, também participaram do GT:

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York)

Flavio Carvalho (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Walter Chamun (Faculdade de Música Carlos Gomes, SP)

Moacyr Costa Filho (UFBA)

Veruschka Mainhard (UFRJ)

Cyrene Papparotti (UFBA)

Mônica Pedrosa (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

Maria Elisa Pereira (pós-graduanda UNESP)

Elke Riedel (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

Para cumprirmos a pauta proposta, os trabalhos dos encontros do GT foram divididos em três etapas:

1. Apresentação das propostas individuais dos participantes do GT;
2. Discussão das propostas apresentadas;
3. Levantamento de questões resultantes da discussão.

De acordo com o Relatório dos Resultados do GT (RUBIM; MATTOS, 2005)³⁶, o resultado mais relevante foi

[...] o reconhecimento de que os futuros estudos sobre o PB cantado devem considerar, em um ambiente interdisciplinar, a coexistência de questões relacionadas aos campos da técnica e da estética musical, com

³⁶ Os resultados deste GT encontram-se publicados em duas revistas distintas; seus endereços eletrônicos se encontram a seguir. Pela facilidade maior de se encontrar as publicações da *OPUS*, optamos por citar partes do Relatório a partir desta revista da ANPPOM. RUBIM, Mirna; MATTOS, Wladimir. “O PB cantado – novas questões e estratégias de investigação”, em *OPUS – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Ano 11, Nº 11, 2005, p.356-359: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/11> (Acesso em: 19 jan. 2017).

fundamentos estabelecidos a partir da técnica vocal, da linguística e da musicologia, entre outros. (RUBIM; MATTOS, 2005: 357-358)

Ainda segundo Rubim e Mattos (2005), cabe destacar também os principais questionamentos postos pelos pesquisadores participantes:

1. Levantamento das modificações às quais deverá ser submetida a tabela de símbolos fonéticos proposta pelo 4º EBC, para a sua adoção no ensino, pesquisa e performance musical.
2. Obtenção de subsídios fonético-acústicos e fonológicos para fundamentar, na Tabela, as determinações dos símbolos utilizados para os fonemas controversos.
3. Os arquifonemas, enquanto fenômenos caracterizantes das possíveis variações regionais do PB falado e sua interferência sobre o português cantado.
4. A elisão, enquanto fenômeno da junção entre dois fonemas vocálicos, sua definição, caracterização e relação com outros fenômenos linguístico-musicais.
5. A prosódia, enquanto fenômeno linguístico-musical, nas relações entre texto literal e musical, desde o gesto articulatório até níveis mais abrangentes como o da frase.
6. A necessidade de confronto entre a Tabela e as recentes reformas ortográficas e gramaticais propostas para o idioma PB padrão.
7. A inclusão de informações complementares à Tabela, que possibilitem a sua melhor compreensão por parte do público estrangeiro.
8. Levantamento do estado do conhecimento nas áreas relacionadas ao PB cantado, com a finalidade de traçar um panorama da pesquisa sobre o tema.
9. Estabelecimento dos parâmetros que contribuam para a construção de um conceito que defina o que é a canção erudita brasileira, como, por exemplo, técnicas composicionais e características literárias, dentre outros a serem discutidos.
10. Mapeamento e descrição das pronúncias regionais do PB cantado.
11. Estudo das relações entre Técnica Vocal e Estética Musical na configuração dos possíveis modelos de canto em idioma PB (RUBIM; MATTOS, 2005: 358-359).

Estes resultados levantaram e indicaram tópicos que careciam de discussões mais apuradas para a normatização da pronúncia do PB no canto erudito. Em especial, as pesquisas desenvolvidas na área desde o último GT reforçaram a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na criação e no estabelecimento de uma tabela fonética, que seria a base para sua adoção no ensino pesquisa e performance musical. Para tanto, os membros do GT convidaram a Dr.^a Thaís Cristófaró (UFMG), da área de Linguística, especialista em fonética e fonologia, para dar respaldo às próximas discussões do GT “O Português Brasileiro Cantado”, realizado no XVI Congresso da ANPPOM em agosto de 2006 na UnB, em Brasília. Além do coordenador deste GT, Dr. Flávio Carvalho (UFU), e a Dr.^a Thaís Cristófaró, participaram do GT:

Guida Borgoff (UFMG)

Stela Brandão (Consulado brasileiro em Nova York)

Edmar Ferretti (UFU)

Martha Herr (UNESP)

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Wladimir Mattos (UNESP)

Luciana Monteiro (UFMG)

Cyrene Paparotti (UFBA)

Mônica Pedrosa (UFMG)

Mirna Rubim (UNIRIO)

José Vianey dos Santos (UFPB)

Lucila Tragtemberg (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP)

Com a colaboração da linguista Dr.^a Thaís Cristófaró, o foco das discussões ficou voltado às questões relacionadas à apresentação e à formatação das normas. Para tanto, os trabalhos foram divididos em três tópicos:

1. Sugestões para modificações na caracterização dos símbolos fonéticos na tabela normativa
2. Sugestões para modificações na Tabela Fonética
3. Sugestões para o texto do documento final das normas

As recomendações do primeiro tópico foram restritas às questões técnicas, a partir de aspectos pertinentes aos sons fonéticos e às representações mais adequadas através Alfabeto Fonético Internacional. Para o tópico, foram feitas as seguintes recomendações³⁷:

- Definir, no texto explicativo das normas, de forma objetiva, o que se entende por “pronúncia neutra do português brasileiro para o canto erudito”.
- Sugere o estudo de uma mudança do termo “pronúncia neutra do português brasileiro para o canto erudito” para “pronúncia padrão do português brasileiro para o canto erudito”.
- Deve ser escrito no texto final do documento que as normas fornecem formato técnico e instrumental para a realização do canto erudito em português.
- Deve ser caracterizado no texto final do documento que as regras são guias, mas não são categóricas.
- Escrever no texto final do documento que a normatização não contempla as regionalizações e o regionalismo.
- Caracterizar na tabela, como observações, as variações dialetais que não estarão nas normas do português neutro cantado. (CARVALHO, 2006: 2)

Por fim, o terceiro tópico tratou da estrutura da tabela fonética para as normas, contemplando um maior detalhamento das informações do que

Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e fonética: informações essenciais	Informações complementares
----------------------------	-------------------------	---	-----------------------------------

Fig. 3 – Novo formato proposto para a tabela normativa; resultado do GT realizado no XVI Congresso da ANPPOM em agosto de 2006.

aquelas apresentadas na tabela inicial (exemplificada na Fig. 3):

Lembro-me de que, desde o início das atividades do GT, em 2003, o trabalho não se restringia apenas aos encontros anuais; seus membros mantiveram um contato permanente, compartilhando sugestões e resultados de

³⁷ Relatório completo do GT de 2006 disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/GTs/GT2_PERF.pdf (Acesso em: 20 jan. 2017).

suas pesquisas.

O GT “O Português Brasileiro Cantado”, realizado no XVII Congresso da ANPPOM na UNESP, em São Paulo em agosto de 2007, pautou-se nas adequações e nos aperfeiçoamentos finais para se publicar e disseminar as “Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”.

Uma citação bastante elucidativa respaldou algumas decisões tomadas pelos pesquisadores deste GT. No livro *Análise fonológica: Introdução à teoria e à prática com especial destaque para o modelo fonêmico*, do linguista Dr. Luiz Cagliari (2002), o autor afirma que “a transcrição fonética é uma arte dentro da ciência” e que “os usos devem observar os fins ao qual se destinam, e que cada área deve cuidar do assunto que lhe cabe como interesse”. Desta forma, alguns ajustes feitos à tabela procuraram atender às necessidades dos cantores, professores de canto, professores de dicção, correpetidores, maestros e todos os profissionais do canto que ensinam e utilizam o português cantado.

Concluídos os trabalhos deste GT, a versão final da tabela normativa

VOGAIS				
Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações complementares	
a	a	[a]	Em posição tônica (<i>ga-to</i> ['gatu]), posição átona pretônica (<i>a-bri-go</i> [a'brigũ]) ou postônica medial (<i>á-na-mo</i> ['dʒinẽmũ])	Exceção: 1. em posição átona em final de palavra (<i>vi-da</i> [vide]); 2. se for seguida das letras 'm' ou 'n' (<i>ca-ma</i> [kẽma], <i>can-to</i> [kẽntũ]). 3. se for seguida de 'm' em posição átona final em verbos (<i>fa-ram</i> [forẽũ]).
	a	[e]	Em posição átona final (<i>gota</i> ['gotẽ])	
	á	[a]	Sempre (<i>li-lás</i> [lilas])	
	ã	[ẽ]	Sempre (<i>â-ni-mo</i> ['ẽnimũ])	Diferentemente de algumas propostas de transcrição sugeridas por autores da área de fonética e fonologia do PB, ao invés do uso do símbolo [ã] para a representação do 'a' nasal no PB Cantado, será utilizado o símbolo [ẽ]. Igualmente acrescido do til [ẽ]. Esta variação procura levar em conta características técnicas e estéticas do canto em relação a distinção entre 'a' oral e nasal, além de ter por finalidade facilitar a compreensão do 'a' nasal do PB por parte dos estrangeiros.
	ã	[ẽ]	Sempre (<i>ir-mã</i> [ir'mẽ])	
	ai	[a : i]	Caracterização do ditongo decrescente [a : i] , com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>bai-xo</i> ['ba:i] [ũ])	Exceção: se o encontro vocálico 'ai' for seguido pela letra 'r', as vogais 'a' e 'i' passam, em geral, a caracterizar um hiato e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-ir</i> [sa'ir]). Há casos contrários a esta exceção, (<i>pai-ra</i> [pa:re]).

Fig. 4 – Formato definitivo da tabela normativa (imagem parcial); resultado do GT realizado no XVII Congresso da ANPPOM em agosto de 2007.

ficou estabelecida como mostrada na Fig. 4:

Após cinco anos de trabalho, contando com a colaboração e dedica-

ção de dezenas de pesquisadores, não apenas da área de canto, mas também de outras subáreas da Música e de outras áreas de conhecimento afins, estabeleceram-se as normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Estes resultados foram publicados no artigo intitulado “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito” na revista *OPUS*³⁸. Com esta publicação, encerramos nossa tarefa inicial de estabelecermos “um padrão de pronúncia do português reconhecivelmente brasileira para o canto erudito, sem estrangeirismos ou regionalismos” (KAYAMA *et al*, 2007: 17).

No entanto, este projeto não se encerrou com a publicação deste artigo. Gerou novas pesquisas, provocou novas publicações nacionais e internacionais e serviu, ainda, de modelo para a realização de eventos internacionais sobre a pronúncia do português em obras vocais compostas em países que partilham a língua portuguesa, mas que detêm suas próprias características fonéticas.

No próximo item, apresentaremos alguns destes desdobramentos, que, de alguma forma, foram inspirados a partir dos resultados obtidos deste projeto.

Os desdobramentos dos resultados do GT sobre a pronúncia do português brasileiro no canto erudito

A publicação das normas na *OPUS* gerou um enorme interesse por parte de cantores estrangeiros, pois, apesar do grande interesse pela canção de câmara brasileira, o desconhecimento da língua portuguesa e a falta de recursos bibliográficos que tratassem do assunto se tornava um empecilho quase intransponível. Isso incentivou Dr.^a Martha Herr, Dr. Wladimir Mattos e eu a traduzirmos e adequarmos a tabela das normas para o inglês. Este trabalho foi publicado em uma das mais importantes revistas internacionais especializadas na área de canto – a *Journal of Singing*, da NATS (National Association of Teachers of Singing) – em 2008.³⁹ Esta publicação permitiu que canção brasileira em vernáculo se tornasse mais “*user friendly*” para os estrangeiros.

O projeto dos GTs das normas do PB no canto erudito também despertou grande interesse por parte de pesquisadores e artistas portugueses, que,

³⁸ KAYAMA, Adriana Giarola *et al*. “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.” Revista *Opus* Vol. 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16-38. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc> (Acesso em: 08 de jan. 2017).

³⁹ HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, v. 65, No.2, p. 195-212, 2008.

diante da inexistência de normas para o português europeu (PE) na canção erudita, logo se mobilizaram para discutir a questão. Sob a direção científica de Dr. Alberto José Vieira Pacheco e Dr. David Cranmer, e coordenado por Dr. Alberto J. V. Pacheco, foi realizado, em julho de 2009, o Simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”, sendo uma realização do Núcleo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa Música Luso-Brasileira, que, por sua vez, faz parte do CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical desta Faculdade.⁴⁰ Deste simpósio foi criado um grupo de trabalho com o tema “Por um Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado”, que teve como objetivo estabelecer uma proposta de ortofonia padrão para o Português Europeu Cantado.

Os resultados das deliberações deste grupo de trabalho foram apresentados no *I Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*, realizado em fevereiro de 2012, também nas dependências da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e promovido pelo Núcleo Caravelas.⁴¹ Aproveitando que havia uma atuação expressiva dos pesquisadores brasileiros que participaram nos GTs junto à ANPPOM, foi realizada, antes da abertura do Congresso, uma reunião dos membros brasileiros do GT intitulado “O Português Brasileiro Cantado – aspectos da pronúncia do português brasileiro, seus reflexos sobre a pedagogia do canto e a performance musical”. Esta reunião foi coordenada por Dr.^a Martha Herr, Dr. Wladimir Mattos e por mim, com o objetivo de ampliar as discussões sobre o padrão referencial de pronúncia cantada do PB. Dentre inúmeros trabalhos de grande relevância apresentados durante o evento, ressalto a comunicação “Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?”⁴², do Dr. Alberto Pacheco, que levanta questões sobre a importância da definição de normas de pronúncia para as pesquisas musicológicas. Outro evento que retomou a discussão do PB no canto erudito foi o IV Seminário da Canção Brasileira, realizado em novembro de 2014 na UFMG em uma Mesa Redonda intitulada “A tabela do português cantado em debate”⁴³.

⁴⁰ As Atas do Simpósio podem ser encontradas em: http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf. (Acesso em: 29 maio 2017).

⁴¹ Atas do Congresso em: http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf. (Acesso em: 27 maio 2017).

⁴² PACHÉCO, Alberto José Vieira Pacheco. Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores? In *I Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, 2009, Lisboa. *Actas Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, Lisboa: Núcleo Caravelas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 2009. p. 56-63.

⁴³ Publicação dos Seminários da Canção Brasileira disponível em: http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=77.

A definição das normas do PB cantado também se refletiu nos cursos de canto em nível de graduação e pós-graduação no Brasil, nos quais estas foram incluídas nos programas das disciplinas relacionadas à dicção e a outras disciplinas correlatas. Isso fez com que os jovens cantores desenvolvessem uma audição mais crítica às questões da pronúncia de sua língua materna e também colaborou na compreensão e assimilação das demais línguas estrangeiras que fazem parte do programa dessas disciplinas.

Com a normatização do PB foi possível ainda acrescentar nas edições e publicações de partituras vocais brasileiras (solo, câmara e coral) as transcrições fonéticas dos textos poéticos, prática cada vez mais comum em edições de obras estrangeiras no exterior. Hoje, os *Cadernos Musicais Brasileiros*⁴⁴, do *Selo Minas de Som*, da Escola de Música da UFMG, coordenado por Dr.^a Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, trazem nas suas edições, além do texto da(s) linha(s) vocal(ais), uma transcrição fonética do texto, permitindo que estrangeiros possam cantar o repertório vocal brasileiro com a devida inteligibilidade do texto. Muitos pesquisadores dedicados ao estudo do repertório vocal brasileiro também têm incluído as transcrições fonéticas dos textos das obras vocais nas suas publicações. Do mesmo modo, isto tem favorecido o acesso desse repertório ao intérprete estrangeiro, considerando que cada vez mais dissertações, teses e publicações científicas estão disponibilizadas *on-line*.

As pesquisas que contribuíram para o estabelecimento das normas de pronúncia do PB no canto erudito seguiram em frente, contribuindo para o aprimoramento e revisão destas normas, levantando novos questionamentos e abrindo novos caminhos. A seguir, apresento (em ordem cronológica) uma seleção resumida de publicações feitas após 2007, com o intuito de apresentar uma amostragem da diversidade de frentes e os rumos e avanços das pesquisas realizadas nestes últimos dez anos.

ALVARES, Marília. *Diction and pronunciation of Brazilian Portuguese in lyric singing as applied to selected songs of Francisco Mignone*. Tese (Doctor of Musical Arts). University of Nebraska, Lincoln, 2008.

OHM, Melanie Anne. *Brazilian – Portuguese lyric diction for the American singer*. Tese (Doctor of Musical Arts). Arizona State University, Tempe, 2009.

SILVA, Adma Aparecida da. *A Relação Entre a Produção Vocal Para Coro Infantil e o Sistema de Produção Vocal Da Fala – um estudo interdisciplinar das aplicações em fonética e fonologia para o canto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG, Belo Horizonte. 2009.

PINHEIRO, Adriano de Brito. *Análise comparativa do uso da tabela fonética do Português Brasileiro cantado por cantores argentinos com e sem o uso de um recurso áudio visual*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo. 2010.

⁴⁴ Cadernos Musicais Brasileiros disponíveis em http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=22.

STOLAGLI, Juliana Starling. *O Português Brasileiro Cantado: normas de 1938 a 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro*. Dissertação (Mestrado em MÚSICA). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2010.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O Canto sem Casaca – propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino do canto no Brasil*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2011.

HANNUCH, Sheila Minatti. *A Nasalidade em Português Brasileiro Cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2012.

MATTOS, Wladimir. A pronúncia do português brasileiro e os modelos de canto. In: VALENTE, Heloisa A. Duarte; COLI, Juliana (Orgs.). *Entre gritos e sussurros, os sortilégios da voz cantada*. 1ª ed. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 35-47.

SANTOS, Grasieli Cristina dos. *As Canções para Voz e Piano de José Penhalva: um estudo crítico-interpretativo*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, Curitiba, 2012.

LIRA, Elizete Felix de. *Nepomuceno e o canto vernacular: um novo caminho para a canção de câmara brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPB, João Pessoa, 2013.

ROCHA, Jeanne Maria Gomes da. *Contribuições da Fonética no Processo Ensino –aprendizagem da pronúncia de línguas no canto*. Dissertação (Mestrado em Artes). UFU, Uberlândia, 2013.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Cantar em Português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2014.

PORTER, Marcia D. *Singing in Brazilian Portuguese: a guide to lyric diction and vocal repertoire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017.

Conclusão

Os eventos científicos promovidos pela ANPPOM possibilitaram o desenvolvimento das *Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*. Através deste relato sobre as atividades dos GTs realizados entre 2003 e 2007 nos congressos da Associação, que focaram os debates sobre o PB no canto, pudemos comprovar a relevância dos resultados obtidos e os impactos dos seus desdobramentos nos meios acadêmico e artístico. Diante da complexidade e da multidisciplinaridade do assunto, pudemos contar com a participação de pesquisadores da área de canto de diversas regiões do País, pesquisadores de diversas subáreas da música, bem como de outras áreas afins.

A publicação das normas do PB no canto erudito encerrou a tarefa inicial do GT em se estabelecer um padrão de pronúncia do português brasileiro sem regionalismos ou estrangeirismos. Mas as pesquisas relacionadas ao tema tiveram continuidade, apontando para novos debates, contribuindo para o ensino e para a aprendizagem do canto, enfocando importantes varia-

des regionais e históricas da nossa língua e tornando a música vocal brasileira mais acessível aos artistas estrangeiros.

REFERÊNCIAS

- ARTEUNESP. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. Volume 16, 2003/2004.
- CAGLIARI, Luiz Carlos *Análise fonológica Introdução à teoria e à prática com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Mercado de Letras. 2002.
- HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, v. 65, p. 195-212, 2008.
- http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/GTs/GT2_PERF.pdf. (Acesso em: 20 jan. 2017).
- <http://www.anppom.com.br/associacao/documentos>. (Acesso em: 24 fev. 2017).
- <http://www.anppom.com.br/cadastrados/associados/consulta-listagem>. (Acesso em: 26 maio 2017).
- <http://www.anppom.com.br/links-pesquisa/programas-de-pos-graduacao>. (Acesso em: 27 maio 2017).
- <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/issue/11/11>. (Acesso em: 19 jan. 2017).
- http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf. (Acesso em: 29 maio 2017).
- http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf. (Acesso em: 27 maio 2017).
- http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=77.
- KAYAMA, Adriana Giarola. CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM Mirna, PÁDUA, Mônica Pedrosa de; e MATTOS, Wladimir. "PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito." *OPUS*, Vol. 13, no. 2 (Dezembro 2007), 16–38. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc>. (Acesso em: 08 de jan. 2017).
- PACHECO, Alberto José Vieira Pacheco. Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores? In *I Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, 2009, Lisboa. *Actas Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, Lisboa: Núcleo Caravelas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 2009. p. 56-63.
- RUBIM, Mirna. KAYAMA, Adriana, HERR, Martha. "Grupo de trabalho 6: O Português Brasileiro Cantado. Em *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. UFRJ, 2005. http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/gruposdetrab.htm. (Acesso em: 20 jan. 2017).
- RUBIM, Mirna. MATTOS, Wladimir. "O PB cantado - novas questões e estratégias de investigação" em *Revista OPUS*, Vol. 11, p.356-359.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. "As consequências do QUALIS artístico" de *Art Research Journal. ARJ Brasil*, V.3, n.3, Edição Especial 2016, p.43-51. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/.../8417>. (Acesso em: 24 fev. 2017).

UNIFORMIDADE E DIVERSIDADE EM EXECUÇÃO MUSICAL: MESA REDONDA DA ANPPOM DISCUTE A AGÓGICA

Mauricio Alves Loureiro⁴⁵

Este capítulo propõe uma reflexão sobre as variações intencionais das durações introduzidas pelo músico quando interpreta uma obra musical, prática mais conhecida como *agógica*⁴⁶. Objeto principal de inúmeros estudos dedicados à performance musical, há mais de um século, o tema foi colocado em debate em uma mesa redonda intitulada “Uniformidade e Diversidade em Execução Musical”, ocorrida no *VIII Encontro Anual da ANPPOM: Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música*, realizado em João Pessoa, de 18 a 22 de setembro de 1995. O painel foi inspirado no estudo seminal de Bruno Repp⁴⁷, *Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann’s “Traumerei”*, publicado em 1992 (REPP, 1992). Repp investiga as variações temporais intencionais em 28 interpretações de pianistas famosos de uma obra muito conhecida de Robert Schumann, *Cenas Infantis op. 15 No. 7 “Traumerei”* em Fá Maior para piano solo. O estudo buscou identi-

⁴⁵ **Mauricio Alves Loureiro** - Ex-presidente da ANPPOM (1999-2003), engenheiro aeronáutico pelo ITA (1976), Bacharel em Música (clarineta) pela Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Alemanha (1983), Mestre e Doutor em Música (1991) pela University of Iowa, EUA, assistente de primeira clarineta das Orquestras Sinfônicas Municipal de Campinas e OSESP, professor de clarineta do Instituto de Artes da UNESP (1984-1992). É professor titular da Escola de Música da UFMG (desde 1992), onde desenvolve pesquisa em Sonologia e Performance Musical e coordena o Grupo de Pesquisa CEGeME - *Centro de Estudos do Gesto Musical e Expressão*. Foi diretor do IEAT - *Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG* (2010- 2014)

⁴⁶ Termo proposto por Hugo Riemann (1849-1919), atribuído às flutuações de andamento introduzidas intencionalmente na interpretação de uma obra musical com o objetivo de torná-la mais expressiva.

⁴⁷ Pesquisador do Haskins Laboratories, da Universidade de Yale.

ficar a diversidade das características individuais de variações de duração nas interpretações dos artistas, normalmente mais atraentes à escuta, e foi capaz de evidenciar a individualidade extraordinária de dois pianistas lendários, em relação aos demais: Alfred Cortot e Vladimir Horowitz. Padrões temporais comuns a todas as performances foram também identificados, os quais chamam menos a atenção do ouvinte e da crítica musical, mesmo que claramente perceptíveis. O estudo apresenta também uma exaustiva revisão bibliográfica da pesquisa empírica da performance musical.

Tive o privilégio de participar como moderador deste debate, que contou com a exposição dos três pesquisadores, Cristina Capparelli Gerling, Marcelo Guerchfeld e Jamary Oliveira. Antes de iniciar os debates, após as exposições, propus a execução de uma curta obra para clarineta solo, a primeira das *Três Peças para Clarineta Solo* de Stravinsky, por dois clarinetistas, Joel Barbosa, professor de clarineta da Universidade Federal da Bahia, e eu. De andamento lento e incontáveis ocorrências de apogiaturas, esta obra oferece muito espaço para este tipo de variação temporal, o que me pareceu bastante adequado para ilustrar o debate.

Este foi um debate histórico que buscou propor, pela primeira vez, à comunidade brasileira de pesquisa em música uma reflexão sobre a abordagem empírica da pesquisa em performance musical, baseada em dados objetivamente mensurados e submetidos à análise sistemática. Apresentamos inicialmente uma breve introdução sobre a pesquisa empírica da performance musical, ilustrada por abordagens metodológicas de extração e representação de informação de conteúdo musical da performance, focalizando o recurso da manipulação das durações utilizado pelo músico para construir sua interpretação, tal como aborda Repp neste peculiar estudo sobre *agógica*. Além de revisar o texto de Repp, utilizaremos outros estudos que procuraram investigar a produção e a percepção destas variações temporais, um dos aspectos mais salientes da qualidade expressiva de uma performance musical.

Análise empírica da performance musical

O estudo da performance musical tem focalizado a compreensão dos mecanismos que possam estar por trás da diversidade existente entre as inúmeras performances possíveis de uma mesma partitura, devido à variedade de estratégias de manipulação do material acústico, que o intérprete pode escolher ao tocar seu instrumento. Durações, intensidades, articulações e timbres variam consideravelmente entre diferentes intérpretes e mesmo entre duas performances do mesmo intérprete, mesmo que dentro de limites impostos pelas indicações que a partitura apresenta em diferentes graus de es-

pecificação e de intenção do compositor. Desde o final do século XIX, um grande número de pesquisa quantitativa em diferentes aspectos da performance musical vem sendo realizado com base em medições de parâmetros acústicos visando identificar e quantificar a correlação entre o comportamento destes dados e as intenções do intérprete para comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que eles tocam.

As primeiras pesquisas empíricas em performance musical foram conduzidas por Binet e Courtier (1895) no final do século XIX, que conseguiram registrar a força de pressionamento da tecla do piano, utilizando um pequeno tubo de borracha posicionado embaixo das teclas. Pulsos de ar eram formados quando o tubo era pressionado, os quais controlavam uma agulha que registrava a ação em um papel em movimento. Este dispositivo possibilitou investigar a execução de trinados, acentos e variações de dinâmica. O estudo foi capaz de identificar padrões de ações conduzidas por pianistas para realizar gestos expressivos, como, por exemplo, em uma nota acentuada – além de imprimir maior tensão na tecla e alongar sua duração, o intérprete toca a nota precedente mais destacada e a nota acentuada mais ligada à nota seguinte (citado em GABRIELSSON, 1999, p. 525). Dispositivos eletromecânicos foram utilizados por Ebhardt (1898) para registrar a pressão nas teclas do piano, que também identificaram alongamentos em notas acentuadas, e por Sears (1902), que mediu variações na duração de notas de mesmo valor e nas proporções de durações em células rítmicas tocadas por organistas (citado em GABRIELSSON, 1999, p. 525-526).

Um grande número de estudos em performance musical foi desenvolvido nas décadas de 1920 e 1930, destacando-se os trabalhos do grupo de pesquisa da Universidade de Iowa, liderado por Seashore, os quais registraram um enorme volume de dados coletados de performances em piano, violino e canto, publicados em vários volumes (SEASHORE, 1932, 1936, 1937, 1938; citado em GABRIELSSON, 1999, p. 527).

A partir das seminais investigações de Seashore e das inovações tecnológicas desde meados do século XX, que viabilizaram modelagens computacionais e estatísticas do material acústico, este campo tem se desenvolvido na direção de relacionar os dados mensurados de flutuações das características acústicas das notas a algum significado ou intencionalidade de expressão musical. Estes trabalhos demonstraram consistentemente que é através destas flutuações que músicos buscam comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que interpretam. Além do estudo de Repp focado neste texto, densas revisões bibliográficas de estudos que envolvem a análise objetiva da performance musical foram elaboradas, entre elas, as de GABRIELSON (1999; 2003), a última contendo mais de 800 referências. Outros textos descrevem de maneira sistemática as diversas abordagens científicas desse tipo de pesquisa

(GABRIELSON e JUSLIN, 1996; CLARKE, 1995; CLARKE, 2004; DE POLI et al, 1998; DE POLI, 2004; PALMER, 1996a, 1996b, 1997; WIDMER, 1996, 2004; WINDSOR, 2006). Importantes edições apresentam coletâneas de trabalhos, que abordam os mais variados aspectos da pesquisa empírica da performance musical (RINK, 1995; RINK, 2002; CLARKE e COOK, 2004; DOROTTYA et al, 2014).

Modelos e métodos de aquisição de dados

A análise empírica da performance musical envolve a identificação e a medição de parâmetros físicos que possam representar os recursos utilizados pelo intérprete para comunicar sua intenção expressiva. O problema é formalizado a partir de modelos de representação que buscam quantificar as manipulações expressivas do intérprete através de um conjunto de parâmetros descritores, definidos e calculados a partir de informação extraída do sinal de áudio gravado da performance.

O primeiro passo para a análise destas variações é a definição dos parâmetros capazes de descrever a informação musical que se quer analisar, bem como a metodologia de extração e estimação destes parâmetros, feita comumente a partir do envelope de energia média (RMS – root mean square) do sinal de áudio, que está relacionado à potência média de curta duração do sinal.⁴⁸ Este processo envolve a detecção dos instantes delimitadores das notas – início de nota (*onset*) e final de nota (*offset*), e também de instantes delimitadores de regiões do interior da nota – final de ataque e início do decaimento, a partir dos quais se estimam parâmetros que buscam descrever as flutuações das qualidades acústicas tanto das notas quanto das transições entre elas. Estes instantes são estimados a partir do nível de amplitude do envelope de energia média, como ilustra a Fig. 1.

⁴⁸ O valor RMS de um sinal, x dado pela raiz quadrada da média dos quadrados, conforme equação abaixo, onde k é o instante de tempo amostrado e L o tamanho da janela para o cálculo da média:

$$RMS = \sqrt{\frac{1}{L} \sum_{k=1}^L x_k^2}$$

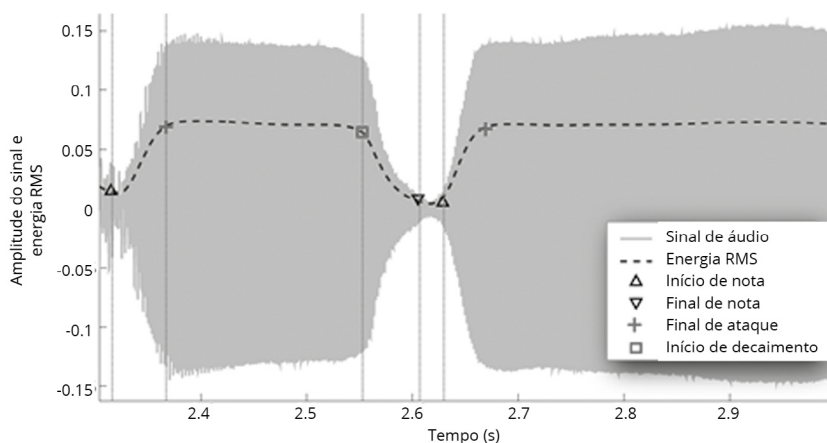


Fig. 1 – Descritores de duração definidos a partir dos instantes de início e final de nota, final de ataque e início de decaimento.

Esta estimação não é um problema trivial, mesmo quando se trata de sinais musicais monofônicos, já que a subjetividade na discriminação destes instantes não pode ser desconsiderada. A estimação da frequência fundamental auxilia a detecção destes instantes quando a segmentação de notas consecutivas não é detectável pelos níveis de amplitude, como em casos de notas ligadas, em que o instante de final de nota pode coincidir com o instante de início da nota seguinte. Uma grande diversidade de métodos de extração e processamento de informação de conteúdo musical pode ser encontrada na literatura. Dependendo do que se quer medir, diferentes abordagens podem resultar em estimativas contrastantes.

A duração do tempo de ataque, por exemplo, intervalo temporal entre o início da nota e o final do ataque, normalmente da ordem de dezenas de milissegundos, é valor relevante para descrição da qualidade da articulação e, conseqüentemente, significativo para determinação do perfil expressivo da performance. O valor estimado da duração do tempo de ataque pode variar significativamente, dependendo dos critérios e métodos adotados na detecção dos instantes de início de nota e de final de ataque, já que não existe na literatura um método de medição que possa descrever inequivocamente o ataque. Os instantes de final do ataque e o de início do decaimento podem ser detectados a partir da estimação dos máximos das taxas de variação de energia ao longo da nota, definindo-se o final de ataque como o primeiro máximo de amplitude depois do início da nota e o início do decaimento como o último máximo antes do final da nota (PARK, 2004. MAESTRE e GÓMEZ, 2005). Esta definição de ataque é adequada para descrevê-lo na maioria dos casos,

mas falha em situações em que a amplitude máxima é alcançada apenas em um ponto bem avançado da sustentação da nota, como pode ocorrer com instrumentos não percussivos ou não pinçados, tais como sopros, cordas e voz. A presença de transientes durante as transições entre notas possibilita a detecção do final do ataque a partir de valores estimados por um parâmetro que mede a correlação entre as amplitudes espectrais de regiões consecutivas do sinal, o *fluxo espectral*. Este parâmetro atinge picos negativos durante as transições entre as notas. O instante de final do ataque é quando esta correlação é restabelecida, após a transição. Com o *fluxo espectral* pode-se confirmar os instantes de final de ataque estimados pela variação de energia e permitir sua detecção onde o método da energia falha.

A partir destes instantes pode-se extrair do áudio assim segmentado um grande número de parâmetros que contêm informação sobre a qualidade acústica de cada nota, tais como distribuição espectral, vibrato, afinação, entre outros, assim como das transições entre as notas. Do valor do intervalo de tempo entre os inícios de notas sucessivas, denominado IOI (*inter-onset-interval*), define-se uma gama de parâmetros capazes de descrever aspectos relevantes da performance, decorrentes da manipulação das durações das notas pelos intérpretes, tais como *rubatos*, mudanças de andamento, *accelerandos*, *ritardandos*, que estão entre os principais recursos de variação expressiva utilizados pelos intérpretes. Os instantes de final de ataque, de início do decaimento e de final de nota (*offset*) nos permitem estimar descritores relacionados à qualidade das transições entre notas consecutivas de uma sequência melódica, que é manipulada pelo intérprete a partir do controle das durações das notas e da qualidade dos ataques e dos agrupamentos de notas.

Variações intencionais do timbre, comumente utilizadas por intérpretes para transmitir suas intenções expressivas, são mais salientes em instrumentos nos quais a ação do instrumentista participa durante toda a produção do som, como ocorre nos instrumentos de cordas, de sopros e na voz. Estas variações podem ser descritas por um grande número de parâmetros definidos a partir de medidas da distribuição espectral, os quais vêm sendo recentemente propostos e testados por vários grupos de pesquisa em Extração de Informação Musical (*MIR – Music Information Retrieval*), tais como o *centroide espectral*, conhecido por sua correlação com o “brilho” do som, e outros menos conhecidos, como *irregularidade espectral*, *inarmonicidade*, *expansão/compressão harmônica*, *shimmer*, *jitter*, *espalhamento espectral*, *decaimento espectral*, *achatamento espectral*. Através de testes subjetivos, estes parâmetros vêm sendo correlacionados a aspectos específicos da percepção de timbre, permitindo sua utilização para descrever este atributo (MCADAMS, 1999; MCADAMS, WINSBERG *et al.*, 1995; HAJDA, KENDALI *et al.*, 1997; MISDARIIS, SMITH *et al.*,

1998; LOUREIRO, DE PAULA *et al.*, 2001, 2004a, 2004b).

Assim como a partitura representa a música por meio de uma sequência de notas que especifica a altura, a posição temporal, a intensidade e a instrumentação de cada uma, estes métodos nos permitem representar a performance por uma lista de notas sucessivas, contendo o mesmo tipo de informação, porém em maiores níveis de detalhamento e precisão, acompanhada ainda de informação adicional sobre cada nota e sobre a transição entre elas. Os métodos acima descritos para detecção de instantes de segmentação do sinal de áudio integram o sistema *expan* de análise empírica da performance musical, desenvolvido no CEGeME – Centro de Estudos do Gesto e Expressão Musical, Grupo de Pesquisa coordenado por mim, no âmbito da Linha de Pesquisa Sonologia, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, apresentado em publicações anteriores (LOUREIRO *et al.*, 2008a, 2008b, 2008c, 2009a, 2009b).

REPP, 1992: uniformidade e diversidade em execução musical

Repp busca apoiar sua abordagem de identificar a diversidade e as *comunalidades*⁴⁹ dos princípios que governam a interpretação musical nos trabalhos de Seashore, um dos pioneiros do conceito da pesquisa objetiva da performance

[...] existe uma gama de princípios comuns que artistas competentes tendem a observar; [...] Não devemos, é claro, assumir que existe apenas uma maneira de frasear um determinado trecho [musical], mas, mesmo com toda essa liberdade, dois artistas revelarão vários princípios comuns de desvio artístico. Além disso, na medida em que existem diferenças consistentes em seus fraseados, essas diferenças podem revelar elementos de individualidade musical⁵⁰ (SEASHORE, C. E., 1947: 7 apud REPP, 1992).

Repp introduz sua pesquisa apresentando trabalhos anteriores que buscaram por princípios que pudessem reger o comportamento temporal da performance, entre eles, o seminal estudo do psicólogo L. Henry Shaffer, da

⁴⁹ Termo comumente utilizado em Análise Fatorial, técnica de análise estatística que busca representar um conjunto de variáveis aleatórias multidimensionais a partir de uma redução de dados que evidenciam características comuns entre os dados originais.

⁵⁰ [...] there is a common stock of principles which competent artists tend to observe; [...] We should not, of course, assume that there is only one way of phrasing a given selection, but, even with such freedom, two artists will reveal many common principles of artistic deviation. Furthermore, insofar as there are consistent differences in their phrasing, these differences may reveal elements of musical individuality (SEASHORE, C. E., 1947, pg. 7 apud REPP, 1992).

Universidade de Exeter, Inglaterra, que se aprofundou em conceitos de programação motora para buscar explicação para a elasticidade da variação temporal, decorrente da intenção expressiva do músico, na produção das estruturas musicais. Suas observações levaram-no a postular que uma interpretação se constituiria de uma codificação de representações mentais de *formas expressivas abstratas* projetadas em *formas expressivas materiais* através de uma variedade de estratégias de manipulação do material acústico, o que implicaria a existência de um mecanismo mental que operaria a partir de uma noção temporal muito precisa.

Um contador interno é usado para gerar marcadores para o controle temporal da produção. Pode-se alterar a taxa da vazão, ou produzir escalas de tempo elasticamente deformadas em resposta às características expressivas registradas

na representação abstrata⁵¹ (SHAFFER, 1981: 326).

Contribuições significativas para a compreensão da variação temporal relacionada à expressão musical na realização de uma estrutura musical resultaram de vários estudos conduzidos, nesta mesma época, por Shaffer e seus orientandos, Neil Todd e Eric Clarke (SHAFFER, 1980, 1981, 1984, 1989; SHAFFER, CLARKE e TODD, 1985; CLARKE, 1982, 1983, 1985, 1988; TODD, 1985, 1989a, 1989b, 1992, 1995; SHAFFER & TODD, 1987).

O objetivo principal deste estudo de Repp foi analisar os padrões de variações temporais nas interpretações de uma obra para piano solo de Schumann, *Träumerei*, por 24 dos mais renomados intérpretes da música de concerto: Martha Argerich, Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Stanislav Bunina, Sylvia Capovaa, Alfred Cortot (três interpretações), Clifford Curzon, Fanny Davies, Jorg Demus, Christoph Eschenbach, Reine Gianoli, Vladimir Horowitz (três interpretações), Cyprien Katsaris, Walter Klien, Andre Krusta, Antonin Kubalek, Benno Moiseiwitsch, Elly Ney, Guiomar Novaes, Cristina Ortiz, Artur Schnabel, Howard Shelleya e Yakov Zak. As variações temporais durante a realização destas performances foram estimadas pelos intervalos temporais entre os inícios de notas consecutivas (*intra-onset-interval* – IOI). Técnicas de *Análise Estatística Multivariada*⁵², aplicadas a estes dados, permitiram discriminar semelhanças entre as estratégias interpretativas destes pianistas,

⁵¹ An internal clock is used to generate markers for the timing of output. It can change its rate or produce elastically deformed time scales in response to the expressive features marked in the abstract representation (SHAFFER, 1981: 326).

⁵² Análise estatística de variáveis multidimensionais.

assim como individualidades de abordagem de cada um.

O autor sugere que os padrões temporais comuns a todos os pianistas estariam relacionados à estrutura de agrupamento hierárquico da composição, em especial, *ritardandi* pronunciados nas extremidades de seções desta estrutura, os quais revelariam como a maioria deles transmite a expressão musical da estrutura da composição. Estes agrupamentos parecem impor aos pianistas a localização na partitura das principais variações temporais e estariam associadas a restrições interpretativas determinantes das semelhanças observadas nas diversas interpretações. Dentro dessas restrições, músicos, no entanto, sempre encontram espaço para muita variação individual, como os frequentes alongamentos acentuados de notas observados no interior destas seções, manifestando a individualidade das interpretações. A caracterização das individualidades de cada pianista foi identificada, especialmente em relação a dois pianistas lendários conhecidos por sua individualidade: Alfred Cortot e Vladimir Horowitz.

O artigo descreve minuciosamente todos os procedimentos envolvidos nos experimentos, na aquisição e no processamento dos dados e apresenta uma descrição detalhada das técnicas estatísticas utilizadas na análise, que fundamentam bem a consistência dos resultados e das inferências das evidências que deles emergem, que Repp sintetiza quando propõe a existência de dois aspectos básicos da performance musical: “[...] um aspecto normativo (isto é, comunalidade) que representa o que se espera de um competente performer e é amplamente compartilhado por diferentes artistas e um aspecto individual (ou seja, diversidade) que diferencia os artistas” (Repp, 1992: 228).

Ao invés de resenhar aqui com maior detalhamento este estudo, a seção que a seguir tenta colocar esta mesma discussão em um contexto mais local da performance musical – a execução de figuras rítmicas no contexto de uma performance expressiva, sobre a qual o mesmo autor se debruçou dez anos mais tarde (REPP et al, 2002), em um estudo que investigou a influência do andamento nas flutuações temporais durante a execução de estruturas rítmicas mais simples. Entre outras evidências, os resultados deste estudo sugeriram a surpreendente indicação de que a execução de estruturas rítmicas simples devesse ter suas proporções de durações distorcidas para que fossem percebidas corretamente, especialmente em andamentos rápidos.

Variação temporal no contexto de uma estrutura rítmica

Um grande conjunto de pesquisas voltadas para a relação entre as variações temporais na performance e a estrutura musical buscaram compreender a execução de estruturas rítmicas com variações temporais expressivas e

mudanças de andamento. Bengtsson e Gabrielsson, do Instituto Real de Tecnologia da Universidade de Estocolmo, Suécia, desenvolveram vários estudos que buscaram investigar as variações temporais na execução de estruturas rítmicas em contextos musicais relativamente simples (GABRIELSSON, 1974; BENGTSSON e GABRIELSSON, 1980; GABRIELSSON, BENGTSSON e GABRIELSSON, 1983). Clarke (1999) busca discriminar o ritmo percebido como uma representação discreta de um padrão sequencial de durações, o andamento (tempo) como a sensação de rapidez da ocorrência dos eventos musicais e a variação temporal expressiva (*expressive timing*) como as flutuações locais ocorridas durante a execução da estrutura musical, supostamente em decorrência das intenções expressivas do músico.

Henkjan Honing e Peter Desain (HONING, 2001, 2002; DESAIN e HONING, 1993, 1994, 2002, 2003) conduziram inúmeros estudos sobre a produção e a percepção de estruturas rítmicas como padrões sequenciais de durações relativamente independentes da estrutura musical. Buscaram explicar como a execução de um ritmo com ligeiras alterações da duração das notas é percebido como alterações daquele mesmo ritmo, e não como um ritmo diferente.

Um ritmo executado pode soar “mecânico”, “antecipado”, “descontraído”, “apressado”, etc. Isso é causado por tocar algumas notas com durações um pouco mais curtas ou mais longas. Mas como um ouvinte percebe as durações desses ritmos e reconhece-o como sendo “apressado” ou “antecipado”? Por que um ritmo com uma nota ligeiramente mais curta não é simplesmente um ritmo diferente? Como o ritmo e durações temporais interagem?⁵³ (HONING, 2002, p. 227)

Propuseram o conceito de *categoria rítmica*, a partir do qual pode ser percebido um ritmo executado como uma categoria (simbólica), mesmo com a presença de flutuações das durações. Categorias rítmicas e flutuações expressivas das durações seriam percebidas ao mesmo tempo, sugerindo que a expressividade traduzida por estas flutuações só seria percebida devido à existência destas categorias, “as categorias rítmicas funcionando como uma referência relativa, a partir da qual os desvios temporais são percebidos e apreciados” (DESAIN e HONING, 2003, pg. 343). Neste mesmo estudo, os pesquisadores propuseram uma representação abstrata para a execução de

⁵³ A performed rhythm can sound ‘mechanical’, ‘anticipated’, ‘laid-back’, ‘rushing’, etc. This is caused by playing some notes somewhat shorter and others longer in duration. But how does a listener perceive the timing of these rhythms and recognize it as being ‘rushed’ or ‘anticipated’? Why is a rhythm with a slightly shorter note not simply a different rhythm? How do rhythm and timing interact? (HONING, 2002, p. 227).

estruturas rítmicas simples para facilitar o estudo do comportamento das proporções temporais constituintes destas estruturas, tanto na produção quanto na percepção.

A Fig. 2 mostra dois exemplos de estruturas rítmicas, *A* e *B* composta de três notas (lado esquerdo da figura), ambas com duração total de 1 segundo. Suas notas são delimitadas pelos IOI's (instantes entre inícios de notas), mos-

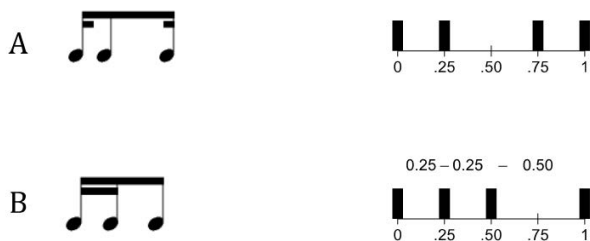


Fig. 2 - Valores das durações em segundos das execuções de duas células rítmicas (adaptado de DESAIN e HONING, 2003, p. 345)

tradas no lado direito da figura.

As durações de cada nota podem ser representadas em um espaço tridimensional, no qual cada eixo representa a duração de uma nota da célula (Fig. 3, lado esquerdo). Os pontos deste espaço podem representar todas as seqüências rítmicas possíveis de três notas, de qualquer duração total. A superfície (cinza) que corta os três eixos do sistema de coordenadas nos pontos de duração igual a 1 forma um triângulo que contém todas as seqüências rítmicas possíveis de duração total de 1 segundo.⁵⁴ Cada lado do triângulo, projetado no lado direito da Fig. 3, representa a duração de cada nota da célula rítmica. Os pontos *A* e *B*, que representam as células rítmicas da Fig. 2, são obtidos pela interseção das três linhas paralelas aos lados do triângulo, que passam pelos valores das durações marcadas em cada lado do triângulo.

⁵⁴ O plano é definido pela equação $x + y + z = 1$, onde x , y e z são as durações da primeira, segunda e terceira notas, respectivamente.

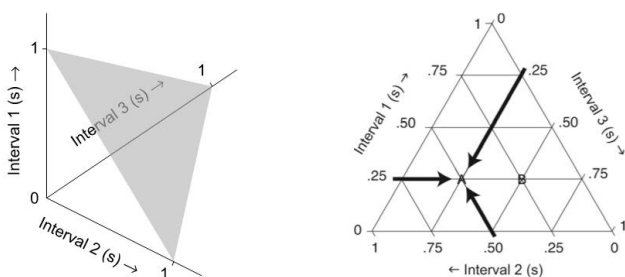


Fig. 3 – As duas células rítmicas da Fig. 2 representadas no espaço de performance do ritmo (*performance space*) (adaptado de DESAIN e HONING, 2003, p. 345)

Esta representação, denominada pelos pesquisadores de *performance space* (DESAIN e HONING, 2003, pg. 344), é bastante adequada para caracterizar versões executadas de células rítmicas com durações alteradas intencionalmente ou não pelo intérprete. Estas durações, extraídas do sinal do áudio, por técnicas como descrevemos acima, não podem ser representadas por proporções de subdivisões binárias, ou ternárias, como na partitura. O espaço de performance do ritmo permite-nos não apenas visualizar de maneira intuitiva o quanto as variações temporais expressivas da execução de um ritmo (categoria rítmica) se afastam das proporções notadas e em que direção estas variações “deformam” o ritmo, mas também investigar de que maneira categorias rítmicas são percebidas. O estudo propôs experimentos que exibiram, para 29 participantes músicos com treinamento auditivo, estímulos de diferentes padrões rítmicos de três notas, de 1 segundo de duração, construídos com diversas combinações das três durações. A resolução temporal adotada foi de 53 milissegundos, valor ligeiramente abaixo do que seria uma semifusa em uma célula de três notas de 1 segundo de duração. A duração da nota mais curta utilizada nos estímulos foi de 158 milissegundos, valor ligeiramente abaixo do valor de uma sextina. Foi solicitado que os participantes identificassem a figura rítmica para cada estímulo.

A Fig. 4 mostra três exemplos de células rítmicas identificadas pelos participantes a partir das proporções contidas nas regiões marcadas pelas manchas cinza no espaço de performance. As regiões correspondem a configurações temporais das três notas do estímulo, identificadas pela figura rítmica indicada ao lado. As marcações **x** representam as proporções canônicas da célula rítmica. Análises mostraram que a média de identificação de cada categoria (o centroide das áreas cinza) não coincidiu com as proporções canô-

nicas na grande maioria dos casos, o que indica que um ritmo tende a ser mais facilmente identificado quando suas proporções de duração são ligeiramente alteradas, em sua maioria, na direção de diminuição do contraste rítmico (encurtamento das notas mais longas acompanhado de alongamento das notas mais curtas), corroborando o que foi observado por Repp e colegas (REPP et

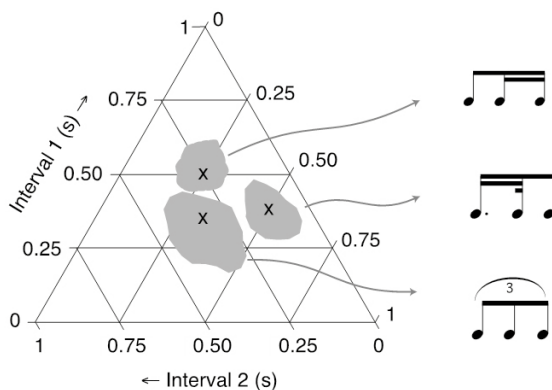


Fig. 4: Regiões de performance (manchas cinza) dos três ritmos mostrados à direita - marcações x indicam as proporções canônicas de cada ritmo.

al, 2002) naquele estudo sobre a influência do andamento na execução de estruturas rítmicas que mencionamos acima.

Em estudo recente, solicitamos que seis clarinetistas integrantes de orquestras sinfônicas brasileiras executassem os primeiros 20 compassos do primeiro movimento da 5ª Sinfonia em Mi menor, Op. 64, de Tchaikovsky, onde as duas clarinetas tocam em uníssono a melodia mostrada na Fig. 5 (MOTA, 2017; MOTA et al, 2017). O espaço de performance da célula rítmica formada pelas três primeiras notas do excerto mostra as variações das proporções de durações de oito execuções por cada clarinetista. A escala do eixo vertical no lado esquerdo do mapa, em milissegundos, corresponde a uma divisão binária do valor total de duração da célula, com resolução de uma semifusa, exceto o menor valor (667 ms), que equivale à semínima acrescida de uma quáter de colcheia. As marcações x correspondem à proporção canônica dos ritmos representados no lado esquerdo. O lado direito da figura mostra o mapa ampliado para melhor visualização da localização das execuções.

Nota-se que quase todas as execuções apresentam alteração das proporções rítmicas no sentido de diminuir o contraste, corroborando os resultados das pesquisas anteriores, descritas acima. É interessante notar que o clarinetista (triângulo em preto) é bastante consistente na diminuição do

contraste rítmico, tendo algumas execuções se aproximando muito do ritmo ternário ().

Pode-se observar também que as execuções estão quase todas deslocadas para a direita do eixo central do mapa, o que significa que houve um ligeiro acréscimo no valor da primeira semicolcheia em relação à segunda para quase todas as execuções, que parece corroborar com aquele mesmo estudo de Repp e colegas (REPP et al, 2002) sobre a influência do andamento na execução do ritmo, que também observou uma tendência bastante comum em desviar de uma proporção de 1:1 entre duas notas curtas sucessivas que

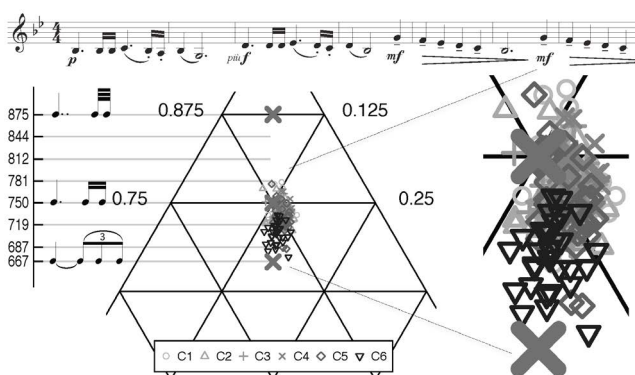


Fig. 5: Representação no espaço de performance (*performance space*) da célula rítmica da abertura do primeiro movimento da 5ª Sinfonia em Mi menor, Op. 64, de Tchaikovsky, parte das duas clarinetas em uníssono, executada por seis clarinetistas profissionais integrantes de orquestras sinfônicas brasileiras (*soli a due*)

sejam seguidas por uma nota mais longa, executando a segunda nota curta mais longa do que a primeira.

Conclusão

Se a análise da performance musical, baseada em métodos empíricos e análise objetiva de dados experimentais, é capaz de capturar uma performance de forma exaustiva, isto ainda permanece como uma questão epistemológica que carece de aprofundamento. No entanto, não há dúvida de que estratégias metodológicas deste tipo, que vêm evoluindo há mais de um século, oferecem à musicologia possibilidades diferenciadas para abordar os mais diversos tipos de problemas relacionados à produção e à percepção da performance musical. O estudo de Repp, aqui revisitado, expõe aspectos inerentes a uma das tarefas mais árduas e complexas com as quais o professor de instru-

mento se defronta diariamente: fazer o aluno perceber a expressividade que a música que ele toca evoca e equipá-lo com as técnicas necessárias para manipular expressivamente o material acústico, ao mesmo tempo em que deve conduzi-lo a buscar sua própria proposta interpretativa, além daquelas ações expressivas mais subordinadas à obra tocada.

REFERÊNCIAS

- BENGTSSON, I., & GABRIELSSON, A. Methods for analyzing performance of musical rhythm. *Scandinavian Journal of Psychology*, 21, 257-268, 1980.
- BINET, A. e J. COURTIER. "Recherches Graphiques sur la Musique". *L'Année Psychologique*, n.2, p.201-222, 1895.
- CLARKE, Eric F. "Timing in the Performance of Erik Satie's 'Vexations.'" *Acta Psychologica* 50: 1-19, 1982.
- CLARKE, Eric F. "Structure and Expression." *Musical Structure and Cognition*. Ed. P. Howell, Ian Cross, and R. West. London: Academic Press. 209-236, 1983.
- CLARKE, Eric F. "Some Aspects of Rythm Adn Expression in Performances of Erik Satie's "Gnossienne No. 5"." *Music Perception*. 2: 299-328, 1985.
- CLARKE, Eric F. "Generative Principles in Music Performance." In: Ed. John A. Sloboda . *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press. 1-26, 1988.
- CLARKE, Eric F. "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis." *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, p. 21-54, 1995.
- CLARKE, Eric F. "Rhythm and Timing in Music." *The Psychology of Music*. Ed. Diana Deutsch. San Diego: Academic Press, 473-500, 1999.
- CLARKE, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." *Empirical musicology: Aims, methods, prospects: 77-102*, 2004.
- CLARKE e COOK, Nicholas. Ed. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004.
- DE POLI, G. "Methodologies for Expressiveness Modelling of and for Music Performance". *Journal of New Music Research*, v.33, n.3, p.189-202, 2004.
- DE POLI, G., A. RODÀ e A. VIDOLIN. "Note-by-Note Analysis of the Influence of Expressive Intentions and Musical Structure in Violin Performance". *Journal of New Music Research*, v.27, n.3, p.293-321, 1998.
- DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. "Tempo Curves Considered Harmful", in: Jonathan D. Kramer (ed.), *Contemporary Music Review 7/2 ("Time in Contemporary Musical Thought")*: 123-138, 1993.
- DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. "Does expressive timing in music performance scale proportionally with tempo?", in: *Psychological Research* 56: 285-292, 1994.

- DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. The perception of time: the formation of rhythmic categories and metric priming, Nijmegen, 2002.
- DESAIN, Peter e HONING, Henkjan. The Formation of Rhythmic Categories and Metric Priming. Perception: London. Vol. 32.3, pg. 341-366, 2003.
- DOROTTYA, Fabian, TIMMERS, Renee SCHUBERT, Emery. Ed. Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures. N.p.: Oxford University Press, 2014.
- EBHARDT, K. "Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempos". *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie des Sinnesorgane* n.18, p.99-154, 1898.
- GABRIELSSON, A. Performance of rhythm patterns. *Scandinavian Journal of Psychology*, 15, 63-72, 1974.
- GABRIELSSON, A., BENGTSSON, I., & GABRIELSSON, B. Performance of musical rhythm in 3/4 and 6/8 meter. *Scandinavian Journal of Psychology*, 24,193-213, 1983.
- GABRIELSSON, A. e P. N. JUSLIN. "Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience". *Psychology of Music*, v.24 n.1, p.68-91, 1996.
- GABRIELSSON, A. "Music Performance". In: D. Deutsch (Ed.). *Psychology of music*. New York: Academic Press, p.506-602, 1999.
- GABRIELSSON, A. "Music Performance Research at the Millenium". *Psychology of Music*, v.31, p.221-272, 2003.
- HAJDA, J. M., R. A. KENDALL, E. C. CARTERETTE e M. L. HARSHBERGER. "Methodological Issues in Timbre Research". In: I. Deliège e J. A. Sloboda (Ed.). *Perception and Cognition of Music*. Hove: Psychology Press, p.253-306, 1997.
- HONING, Henkjan. "From time to time: The representation of timing and tempo", in: *Computer Music Journal* 35/3: 50-61, 2001.
- HONING, Henkjan. "Structure and Interpretation of Rhythm and Timing." *Dutch Journal of Music Theory* 7.3: 227-232, 2002.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Sonological Representation of a Musical Instrument by Sub-spaces of Spectral Component". *Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal*, v.7, 2001.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Representation and Classification of the Timbre Space of a Single Musical Instrument". *International Speech Communication Association - Tutorial and Research Workshop on Statistical and Perceptual Audio Processing (SAPA 2004)*, Jeju, Korea, 2004: International Conference Center. p. 546-549, 2004a.
- LOUREIRO, M. A., H. B. DE PAULA e H. C. YEHIA. "Timbre Classification of a Single Music Instrument". *5th International Conference on Music Information Retrieval*, Barcelona: University Pompeu Fabra. p. 546-549, 2004b.
- LOUREIRO, MAURICIO; MAGALHÃES, TAIRONE; BORGES, RODRIGO; CAMPOLINA, THIAGO; MOTA, DAVI; DE PAULA, HUGO. *Segmentação e Extração de Descritores de Expressividade em Sinais Musicais Monofônicos*. Sonologia: Seminário Música Ciência e Tecnologia. São Paulo, USP, pg. 99-113, 2008a.
- LOUREIRO, MAURÍCIO A.; BORGES, R.; CAMPOLINA, T.; MAGALHÃES, T.; MOTA, D.; DE PAULA, H.B. *Segmentação Automática de Sinais Musicais Monofônicos para Análise de Expressividade*. Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2008b.
- LOUREIRO, M. A.; BORGES, R.; CAMPOLINA, T.; MAGALHÃES, T.; MOTA, D.; DE PAULA, H. B. Extração

- de conteúdo musical em sinais de áudio para a análise de expressividade. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ACÚSTICA, 22. Anais... Belo Horizonte, p. 146-152, 2008c.
- LOUREIRO, M. A.; YEHIA, H. C.; DE PAULA, H. B.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. Content Analysis of Note Transitions in Music Performance. In: GOUYON, F.; BARBOSA, A.; SIERRA, X. (Org.). Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference (SMC 2009). Porto, Portugal, p. 355-359, 2009a.
- LOUREIRO, M.A.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. *Expan: a tool for musical expressiveness analysis*. In: L. Naveda (Ed.). Proceedings of the 2nd International Conference of Systematic Musicology (Sys Mus2009), p. 24-27, Ghent, Belgium: Ghent University, 18-20 November 2009b.
- AESTRE, E.; GÓMEZ, E. Automatic Characterization of Dynamics and Articulation of Expressive Monophonic Recordings. Proceedings of the 118th Audio Engineering Society Convention, 2005.
- MCADAMS, S. Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure. *Computer Music Journal*, v. 23, n. 3, p. 85-102, 1999.
- MCADAMS, S., S. WINSBERG, S. DONNADIEU, G. DE SOETE e J. KRIMPHOFF. "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities and Latent Subject Classes". *Psychological Research*, v.58, p.177-192, 1995.
- MISDARIIS, N. R., B. K. SMITH, D. PRESSNITZER, P. SUSINI e S. MCADAMS. "Validation of a Multidimensional Distance Model for Perceptual Dissimilarities Among Musical Timbres". *Proceedings of the 16th International Congress on Acoustics*, Woodbury, New York: ASA - The Acoustical Society of America. p., 1998.
- PALMER, C. "Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression". *Music Perception*, v.13, p.433-454, 1996a.
- PALMER, C. "On the Assignment of Structure in Music Performance". *Music Perception*, v.14 n.1, p.23-56, 1996b.
- PALMER, C. "Music Performance". *Annual Review of Psychology*, v.48, p.115-138, 1997.
- PARK, T. H. *Towards Automatic Musical Instrument Timbre Recognition*. (PhD). Department of Music, Princeton University, 2004.
- REPP, B. H. Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Traumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 92, p. 2546-2546, 1992.
- REPP, Bruno H., WINDSOR W. Luke e DESAIN, Peter. Effects of Tempo on the Timing of Simple Musical Rhythms. *Music Perception* 19.4: 565-593, 2002.
- RINK, John. Ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RINK, John. Ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SEARS, C. H. "A Contribution to the Psychology of Rythm". *American Journal of Psychology*, n.13, p.28-61, 1902.
- SEASHORE, C. E., Ed. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. I. The Vibrato*. Iowa city: University of Iowaed. 1932.
- SEASHORE, C. E. Ed. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. III. Psychology of Vibrato in Voice and Instrument*. Iowa city: University of Iowaed. 1936.
- SEASHORE, C. E. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. IV. Objective Analysis of Music Performance*. Iowa city: University of Iowa 1937.

- SEASHORE, C. E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill. Reprinted 1967 by Dover Publications, New York, 1938.
- SEASHORE, C. E. In search of beauty in music: A scientific approach to musical esthetics. New York: Ronald Press, 1947.
- SHAFFER, L. H. "Analysing Piano Performance: A Study of Concert Pianists." *Tutorials in Motor Behavior*. Ed. G. E. Stelmach and J. Requin. Amsterdam: North Holland. 443-455, 1980.
- SHAFFER, L. H. "Performances of Chopin Bach and Bartók: Studies in Motor Programming." *Cognitive Psychology* 13: 326-376, 1981.
- SHAFFER, L. H. "Timing in Solo and Duet Piano Performances." *Quarterly Journal of Experimental Psychology: Human Experimental Psychology* 36.4: 577-595, 1984.
- SHAFFER, L. H. "Cognition and Affect in Musical Performance." *Contemporary Music Review* 4: 381-389, 1989.
- SHAFFER, L. H., E. F. CLARKE e N. P. M. TODD. "Metre and Rhythm in Piano Playing". *Cognition*, v.20, p.61-77, 1985.
- SHAFFER, L. H. e N. P. M. TODD. "The Interpretative Component in Musical Performance". In: A. Gabrielsson (Ed.). *Action and Perception in Rythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, v.55, p.139-152, 1987.
- TODD, N. P. M. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music". *Music Perception*, v.3, p.33- 58, 1985.
- TODD, N. P. M. "A Computational Model of Rubato". *Contemporary Music Review - "Music, Mind and Structure"*, v.3, n.1, p.69-88, 1989a.
- TODD, N. P. M. "Towards a Cognitive Theory of Expression: The Performance and Perception of Rubato". *Contemporary Music Review*, v.4, p.405-416, 1989b.
- TODD, N. P. M. "The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.91 n.6, p.3540-3550, 1992.
- TODD, N. P. M. "The Kinematics of Musical Expression". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.91, p.1940-1949, 1995.
- WIDMER, G. "Learning expressive Performance: The Structure-Level Approach". *Journal of New Music Research*, v.25, p.179-205, 1996.
- WIDMER, G. e W. GOEBL. "Computational Models of Expressive Music Performance: The State of the Art". *Journal of New Music Research*, v.33, n.3, p.203-216, 2004.
- WINDSOR, W. L., P. DESAIN, A. PENEL e M. BORKENT. "A Structurally Guided Method for the Decomposition of Expression in Music Performance". *Journal of the Acoustical Society of America*, v.119, n.2,p.1182-1193, 2006.....

O CANCIONEIRO DE CASTRO ALVES

“A Frederic Michael Litto e a Marisa Kassim pela ajuda na consolidação da área das artes.”

*Manuel Veiga*⁵⁵

À guisa de explicação

Músicos tendem a entender cantiga e canção como termos essencialmente musicais. Não o são, tanto assim que uma consulta ao *Moraes* nos dará para “canção”, como primeira acepção: “Composição poética lírica, diversa da ode” e para “cancioneiro”: “Coleção ou livro de canções ou composições líricas. Especialmente, cada uma das grandes coleções de poesias dos trovadores portugueses e espanhóis dos séculos XI a XIII”. Sem dúvida, entretanto, muitas dessas cantigas e canções foram também musicadas, isto é, cantadas.

A ideia de coletar um cancioneiro de Castro Alves (1847-1871) não cabe a mim, mero estudioso da modinha e do lundu, mas a Claudio Veiga, como incansável estudioso do poeta baiano que foi e que infelizmente já nos deixou. Devo, entretanto, passados vinte anos, levar os interessados a uma das resultantes do projeto de Claudio do qual participei: o CD *Andréa Daltro Interpreta O Cancioneiro de Castro Alves*, gravado em 1997. Está esgotado e nunca teve uma distribuição comercial. Graças a Ricardo Bordini, ao Sonare e a Alda e Jamary Oliveira, a meu pedido, foi digitalizado e está disponível, sem ônus, no seguinte endereço: http://www.sonare.com.br/Veiga/cdca/veiga_cdca.htm.

⁵⁵ **Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior** possui graduação em Engenharia Civil pela Universidade do Brasil (1953). Na Juilliard School of Music cursou o Diploma in Piano (1959), o Bachelor of Science in Piano (1960) e o Master of Science in Piano (1961). Ph.D. in Music pela University of California at Los Angeles (1981), com concentração em Etnomusicologia. Em 1966, iniciou carreira de professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde permaneceu até sua aposentadoria. Nesta instituição, desempenhou por diversas vezes atividades de coordenação de curso, chefia de departamento e de direção. Foi um dos fundadores da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, tendo sido membro de sua diretoria em duas ocasiões. É membro fundador da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET. Atualmente é Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia, membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Ciências da Bahia.

O que me parece importante, nesse CD, é a síntese que representa, além de seu aspecto documental: usando apenas poemas de Castro Alves, são modinhas, tiranas, lundus, até mesmo um fado (!) de muitos autores por eles inspirados, que nos chegaram à tradição oral e escrita, alguns anônimos, outros identificáveis. Entre estes, gente de talento, como Xisto Bahia (1841-1894), pioneiro da música popular brasileira, mas analfabeto musical, ao lado de compositores premiados como Ernst Widmer (1927-1990) e Ricardo Bordini. Este último compôs um lundu difícil de tocar e o dedicou a “Manuel Veiga e Andréa Daltro para divertirem-se”. Imagine-se que a indicação de tempo é semínima = 105. Tudo isso está amalgamado em termos de execução. Aqui o etnomusicológico se superpõe ao musicológico histórico; o musical, artístico, ao musicológico e literário; a improvisação à composição; o tradicional ao herético, o regional ao nacional e cosmopolita, tudo isso sem conflito.

Em busca de uma razão para isso, proponho que se esteja lidando com música de raiz. Uma execução, em determinada época, seria fruto de uma teleologia em que, de alguma forma complexa, passado e presente se encontrassem. Poderíamos também pensar em termos de uma episteme à Foucault (1926-1984), em que um paradigma subjacente a uma época e lugar limitados dá formas ou características a modos possíveis de pensar.

É essencial que a leitura deste texto esteja associada à audição do CD. Tudo que se segue são créditos e detalhes apresentados como rascunho, em parte editado e utilizado por Claudio para a apresentação do CD.

Antecedentes a 1997

O disco lançado em 1997, em comemoração ao sesquicentenário de nascimento do poeta, foi patrocinado pela Academia de Letras da Bahia e pela Universidade Católica de Salvador, a cujo Magnífico Reitor, professor José Carlos Almeida da Silva, devemos enfático reconhecimento. Tem uma história longa que, para nós, começa com uma correspondência de Cláudio Veiga, então presidente da Academia, a Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa, também acadêmico e reitor da Universidade Federal da Bahia. Um ofício de 20 de março de 1981, protocolado como de Nº 167, propunha a publicação de um disco de poemas musicados de Castro Alves. Foi encaminhado aos professores Piero Bastianelli e Ernst Widmer, respectivamente diretor da então Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA e seu chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical.

Duas listas acompanhavam a correspondência: uma de 24 textos de Castro Alves, todos de poemas musicados; outra, de 34 partituras. Vinham também os próprios textos, copiados das *Obras Completas*, e as partituras de

diversas procedências. Algumas eram manuscritas, possivelmente reproduzidas de biografias de Castro Alves, outras eram reproduções de impressos que teriam contado talvez com a assistência da Biblioteca Nacional para sua compilação, tal a sua diversidade. Parte desse acervo se reduzia, musicalmente, apenas a um registro da melodia. Várias peças para canto e piano vinham com acompanhamentos de grau variável de competência, adventícios a maioria deles. Explico melhor: no curso da transmissão da melodia, alguém a teria anotado e provido de um acompanhamento para uso doméstico. Havia também partituras para coro, com ou sem acompanhamento, isto é, *a cappella*, inclusive algumas aparentemente endereçadas ao canto orfeônico que, durante algum tempo, passava por educação musical em nosso país. Criação de Villa-Lobos, esse canto orfeônico ligava-se a demonstrações de massa, vinculado que esteve ao regime político da época. Uma partitura, porém, bem anterior, para vozes femininas, sem acompanhamento, era um belo tratamento de *O baile na flor*, por Alberto Nepomuceno (1864-1920), uma das mais representativas figuras da primeira geração de compositores nacionalistas brasileiros e pioneiro do retorno ao canto em português, que buscava alento na poesia alvesiana: mereceria constar do repertório dos melhores conjuntos corais que temos.

Havia até mesmo um “recitativo” de Emiliano Eutiquiano Correia do Lago (1837-1871), professor de piano e canto em São Paulo que, vindo residir na capital em 1860, fizera amizade com estudantes da Faculdade de Direito, participara de serenatas ao lado de Fagundes Varela e musicara poemas de Castro Alves, entre outros. Entenda-se “recitativo” aqui, não no sentido consagrado de trechos de obras vocais com predominância do texto e da ação sobre o interesse musical e da contemplação, submissos às inflexões da fala, mas o de uma prática de nossos salões em que textos poéticos eram simplesmente recitados ao som de um acompanhamento de piano. Melodramáticos, esses “recitativos” prestavam-se ao romantismo exacerbado da fase decadente da modinha, em que esta chegaria a assumir tons mórbidos, verdadeiros dramalhões. Muitas vezes, a música é bonita, mas o texto a compromete – antes fosse em sânscrito ou aramaico, para que não o entendêssemos. Numa fase avançada da modinha, a poesia de Castro Alves impede que isso aconteça.

Muitas dessas partituras são de leitura difícil, como resultado de fotocópias sucessivas. Muitas também não têm o texto ajustado à melodia, necessitando por isso de diagnósticos corretos para ajuste da prosódia musical à do texto.

Habituaamo-nos de tal modo aos bons trabalhos e serviços de Cláudio Veiga que é preciso enfatizar ser este disco antes de tudo dele. Seis dos quatorze itens que o integram provêm daquele elenco inicial. Dois são composições feitas expressamente para o disco e os seis restantes são de outras fontes, mas sobre melodias já existentes.

Na verdade, não estávamos preparados na Escola de Música para uma justa avaliação do rico material apresentado. O período das vacas magras já começara, mesmo sem ter atingido as proporções de hoje. Necessitávamos ainda, porém, de uma mudança de mentalidade. Uma orientação fincada em música artística centro-europeia, transplantada para o Brasil, ainda que temperada por uma ênfase na contemporaneidade, particularmente expressiva em seus resultados – o Grupo de Compositores da Bahia, então com trinta anos de realizações –, ainda não era suficiente para que olhássemos para os nossos próprios pés. Essa fase era ainda de um processo de transferência de cultura musical europeia, não a de franca pesquisa de nossas raízes. Mesmo que o cruzamento do ecletismo de Widmer com as raízes nativas de membros fundadores do grupo já permitisse o tratamento de textos épicos, com a parafernália de coro e grande orquestra, ou o mais que fosse, de um *Navio Negro*, de Milton Gomes, e da *Ode ao Dois de Julho*, de Lindembergue Cardoso, ainda não levava ao grande esforço para a publicação de um disco de canções, como o que ora se propunha que destila a alma brasileira.

É curioso constatar que Widmer, um suíço de nascimento, com sua disposição para assimilar a cultura brasileira, fosse dos primeiros a chegar lá, deixando-se influenciar por múltiplos fatores, inclusive pela modinha e pela canção popular, do que são testemunhos as diversas versões que culminaram no ciclo de canções para voz e piano que intitulou simplesmente de *16 Melodias do Passado com Acompanhamento Novo* (1986-87). Respeitando integralmente as melodias tiradas das publicações de Esther Pedreira, esses “acompanhamentos”, nada inocentes, desnudam, desfolham, canibalizam suas características: um notável trabalho de assimilação. Incluídas no presente disco estão a *Araponga errante* (“Eu sou como a garça triste”) e *A duas flores*, esta atribuída a Xisto Bahia.

Não me recordo bem de como “herdei” esse material. Presumo que não antes de 1983, provavelmente pelas mãos de Widmer, porque já me ocupava então da modinha e do lundu na Bahia, vencendo aos poucos um preconceito da etnomusicologia de então, que não se interessava por um tipo de música que se situasse numa terra de ninguém, nos feudos acadêmicos. Uma distinção artificial, imprecisa e prejudicial para as músicas vernáculas, a dicotomia entre o popular e o erudito, ainda alimentada entre nós, atribuía à etnomusicologia o estudo apenas das músicas de tradição oral, e à musicologia histórica, as documentadas em notação musical, evidentemente as que fossem julgadas importantes o bastante para isso: músicas da tradição artística europeia, provavelmente. Muita música brasileira se situa nessa terra de ninguém que não nos diz respeito, deixando, por isso mesmo, de ser estudada.

Ensinava-se, em profundidade, músicas da valiosa tradição artística dos outros enquanto ignorávamos a que estava em torno de nós. Impaciente de

ensinar música medieval trovadoresca nas minhas classes de História da Música (Ocidental), não a tendo entre os grandes tesouros artísticos, a despeito do interesse histórico, contrastava-a com a riqueza da monodia religiosa – o gregoriano, em particular. Buscava, portanto, uma maneira mais interessante e produtiva de ensiná-la. Uma semelhança de problemas de transmissão, oral e escrita, entre essa monodia secular e a canção brasileira, modinhas e lundus, levou-me à rebelião: orientar uma das minhas classes para pequenos projetos de pesquisa, em que se faria uma aplicação da metodologia do estudo daquelas canções ao estudo das nossas. Não creio que meus alunos tenham se beneficiado muito dos meus bons intuitos, ainda que em um caso, o de Oscar Mauchle, tenha havido resultado tão significativo que ainda hoje me obriga a citá-lo sempre que me refira aos “volkslieder” coletados por Spix e Martius na *Viagem ao Brasil*. Eu próprio, entretanto, fui fígado pela minha isca.

Um curso sobre cultura baiana, coordenado por João Carlos Teixeira Gomes, promovido pelo Centro de Estudos Baianos, então dirigido por Consuelo Pondé de Sena, levou a um bom número de apresentações do Conjunto Anticália, eventualmente a um disco com material que levantara sobre a modinha e o lundu dos séculos XVIII e XIX, na Bahia. Esse disco contém uma gravação da tirana de Castro Alves, “Minha Maria é bonita”, que já constava em duas versões distintas da compilação em apreço. Naquele caso, usei a coletada por Olga Práguer Coelho, da qual existe versão folclorizada, colhida em 1937, por Camargo Guarnieri, na Bahia. Não é a que consta no presente disco, mas, para todos os efeitos, já era uma projeção do trabalho de Cláudio Veiga. Uma das duas versões, não posso dizer qual, é de Xisto Bahia, mas creio que não seja a do presente disco, ao contrário de “A duas flores”, já mencionada.

Evidentemente, o legado de Cláudio Veiga, no que me diz respeito, chegava em boa hora, pois começava penosamente a levantar o que teria sido a produção baiana, passando a partir daí a me concentrar também nos poetas. Estando estes melhor documentados, eventualmente pude até desenvolver uma metodologia para datar modinhas de rua cujos compositores carecem normalmente de registros. No caso de Castro Alves, por exemplo, podemos ter pelo menos as datas mínimas de composição das modinhas, ficando a datação mais precisa a depender de considerações complementares, dificilmente suficientes, no caso dos compositores anônimos. Hoje, as antigas listas já estão bastante ampliadas em função de esforços e compilações de outros pesquisadores, deste e de outros estados, entre os quais Júlia de Brito Mendes (1911), Esther Pedreira, José Baptista Siqueira, Alayde Miranda Fortes, Maria Augusta Calado, entre outros, e a desprendida ajuda de pessoas como Hildegardes Vianna e Mercedes Reis Pequeno, outras duas saudosas memórias, sempre disponíveis para informações as mais diversas.

Antecedentes remotos: a modinha brasileira

O principal gênero de música que serviria aos poemas de Castro Alves desenvolvia-se desde o último quarto do século XVIII, quando, aos impulsos iniciais de Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800), o Lerenó Selinuntino, a modinha brasileira escandalizava os lisboetas da época. “Trovador de Vênus e Cupido”, o Lerenó foi julgado prejudicial à educação das jovens, encantadas com os venenosos filtros da sensualidade, da meiguice do Brasil e da suposta moleza americana. Um dos seus críticos, o erudito doutor em leis de Coimbra, Antônio Ribeiro Santos, que estivera no Brasil, queixava-se (1763):

Só se ouvem cantigas amorosas de suspiros e requebros, de namoros refinados, de garridice. Isto é com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; e o que cantam os moços e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia e temperança, e de virtude aprendem nestas canções. Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances e de versejar para as mulheres.

Mas a modinha brasileira prosperou e teve várias fases. Sem pretender abordar a questão das origens, a presença da Bahia já é atestada por uma alusão num importante manuscrito de modinhas brasileiras da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, de c. 1790, em que se diz: “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”. As síncopes internas que nele surgem, além de deslocamentos sistemáticos no fraseado, afastando-o dos acentos, em outros exemplos, parecem já indicar uma influência africana, numa música basicamente de concepção europeia. O problema é saber onde essa influência se processou.

Quanto aos poetas, o primeiro baiano firmemente identificado – certamente não o primeiro modinheiro baiano – é Domingos Borges de Barros (1780-1855), Visconde de Pedra Branca, precursor do Romantismo entre nós, com algumas de suas modinhas anteriores a 1821. Borges de Barros tem outro ponto de contato com Castro Alves: foi também um defensor dos escravos e admirador das mulheres, para as quais versejava.

Já próxima ao final de sua grande voga, o vagalhão de que fala Mário de Andrade, essa modinha ainda seria o gênero mais apropriado para servir de veículo à poesia de amor de Castro Alves: pequenas joias de nossa música, com certeza. De morte decretada e temida, pela chegada da iluminação a gás, já Antônio Augusto Mendonça Júnior (1830-1879) lamentava, em 1862:

E agora triste do povo
Outrora amante e feliz

Modinha de amor às claras
Decerto ninguém mais diz.

Não foi verdade: luar e mocidade, idosos recordando o passado, a modinha alcançou os fonógrafos da Casa Edison, municiou a postura de reformador de Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) e não desapareceu com os sambas e marchinhas como ele previra no início dos anos 1940. Ainda reaparece neste nosso disco, graças ao talento de Luciano Bahia e ao espírito mordaz de Ricardo Bordini, neste caso com um lundu, versão maliciosa do poema de amor. Na verdade, a modinha foi assimilada pela psique dos brasileiros. Por isso, relembra-la também, associando-a ao nosso poeta, é um mergulho duplo em nossas raízes, uma ação vital para a resistência da música, da cultura e da identidade brasileira.

O poeta e os músicos

Antônio de Castro Alves, cujo sesquicentenário lembramos agora, viveu menos que 25 anos, todos sabemos. Também não ignoramos que, ao tempo de sua morte, sua poesia romântica já acrescentara ao modelo de Byron os ideais sociais de Victor Hugo. Que a literatura brasileira e o próprio Império precisassem de alguém como ele, tampouco parece questionável. A escravatura, contra a qual levantara sua voz, teria ainda de esperar até 1888 para a abolição e, ainda assim, mesmo que isso tivesse ocorrido pacificamente, o foi sem reparações, um débito que a nação ainda mantém. Se se tornara “O poeta dos escravos”, uma capacidade de refletir a maneira de sentir e pensar dos brasileiros fez de Castro Alves o mais popular dos seus poetas, “O bardo nacional”. Nenhum outro terá tido, talvez, tantas edições e tantos leitores.

E isso tudo, o que tem a ver com a música?

Parece que a poesia mais densa, particularmente a poesia épica de Castro Alves, não tem sido a de maior procura pelos compositores acadêmicos, com as exceções citadas. Não é o que ocorre com a poesia lírica. Esta, pelo contrário, é de franca preferência dos compositores anônimos, conhecedores ou amadores, populares ou não, mesmo quando os textos exigiriam certa erudição para seu pleno entendimento, como veremos num exemplo. Poucos poetas brasileiros lhe poderiam fazer concorrência no favor dos músicos: entre os românticos, apenas Gonçalves Dias e, à distância, Álvares de Azevedo e Casemiro de Abreu.

Viril, de bela aparência, sem dúvida um *lady's man*, os poemas de amor de Castro Alves não são a respeito do amor tímido, mesclado de medo, mas,

ao contrário, sensual e real, fruto de experiência. Esses versos, sim, são os que vêm gerando um cancionero rico e encantador, canções que são predominantemente anônimas, já dissemos. Mesmo quando conhecemos os seus compositores, ainda temos de lidar com variantes que vêm dos quatro cantos do Brasil, tal a parte que cabe à transmissão oral no processo de transmissão dessas canções, ou seja, tal o apreço das gerações de seus fiéis apreciadores.

Preparemo-nos, portanto, para reencontrar aqui Eugênia Câmara, a Dama Negra dos tórridos amores, ora fugindo com o amante em “Sonhos da Boêmia” ou aos embalos de “O gondoleiro do amor”, ao qual o poeta deu um subtítulo de “barcarola” mais tranquilos. Mais adiante, inatingível, mero “Pensamento de amor”, é Ester Amzalack que entrevemos da janela, “Bela filha dos cerros de Engadi” transmutada em pálida Madona. Quem musicou esse poema? Que músico foi esse? Teria necessitado localizar a fonte de Ein Gedi, às margens do Mar Morto, num mapa de Israel ou da Palestina, para entender melhor seu texto e compor a sua canção? Ou o conteúdo expressivo dispensava o significado preciso de vocábulos? Quantos poetas buscariam uma moldura para aquela “Rosa branca da lira de Davi”, inspiradora dos cantos, no Cântico dos Cânticos, de Salomão? Aonde mais se poderia sacralizar essa mistura de calor e sensualidade que dispensa erudição, que se transmite ainda hoje, confundindo os tempos, tão forte agora quanto em 1865, ou há mais de 2.500 anos, o mesmo Engadi, oásis de fertilidade num agreste que ainda é hoje?

E como nos irrita aquela lamurienta Agnese Trinci Murri, com suas árias de ópera italiana, seu puritanismo, sua frustração e, tarde demais, sua dor de cotovelo. Para ela, bons demais “O Sonho” de José de Souza Aragão e desse medíocre Tito Lívio, seu parceiro, ou a “Ária à laranjeira”, de Bruno Seabra e Henrique Eulálio Gurjão, que Agnese cantou vestida de preto nas homenagens de 18 de agosto de 1871, no Teatro São João. Bem feito, não cantou modinhas! Mas não a julguemos, foi punida demais.

Da musicologia e da composição à execução

Quanto à execução propriamente dita, caímos (no caso da musicologia histórica) no capítulo das práticas interpretativas. Apurada a versão autêntica, pelo confronto de manuscritos e de edições, chegaríamos a uma versão crítica, base para as execuções a serem reconstituídas também pela pesquisa histórica. Tratando-se aqui, na maioria dos casos, de músicas de tradição oral, existentes em múltiplas versões, cada uma das quais tão autêntica quanto qualquer outra, se sancionadas pelo grupo social em que existem, quando muito poderíamos buscar definir a sintaxe musical que as engloba e daí partir até mesmo para uma hipótese do processo de sua criação, o que nos permitiria

a todos recriá-las. Uma teoria musical, mesmo não explícita, dita o que pode ou não mudar no processo de transmissão. Se não existisse, as melodias se esvaíam nesse processo de transmissão.

Preferimos considerar as modinhas e canções de Castro Alves como parte de uma tradição viva, não interrompida, da qual somos vetores. Improvisamos a maioria dos acompanhamentos e confiamos na intuição da cantora de vivência popular e de seus músicos para essa realização. Talvez tenhamos sido até heréticos, como já disse, isso de preferência a engessarmos organismos vivos em reconstruções históricas pedantes e pouco confiáveis.

Exceções, evidentemente, são aqueles casos em que contamos com tratamentos interessantes e competentes das melodias, ou em que a autenticidade da partitura esteja devidamente abonada. Improvisações só as inevitáveis, nesses casos, na peça de Bordini e nos acompanhamentos de Widmer, mas interpretações ainda assim, como deve ocorrer em qualquer caso. A musicologia tem limites, além dos quais cabe ao músico especialista a tarefa final de projetar coerentemente o sentido musical.

Andréa Daltro é, assim, a responsável final por este disco. Como uma das melhores cantoras de música vernácula brasileira, com sua preocupação em “dizer” e interpretar o texto, com os valores fonéticos de nossa língua (versão brasileira) respeitados, acaba por nos presentear com um disco único no seu gênero.

Enfim, esperemos que este disco não seja de Cláudio, nem do reitor de visão, nem da Andréa que o en-cantou, nem do Manuel que lhes fala e que também tocou, nem dos Lucianos executantes e o Bahia compositor, nem de Ricardo e de Widmer e dos demais compositores anônimos ou conhecidos representados, nem do Conselho de Cultura que tentou ajudar, nem da Fundação Cultural e do Teatro Castro Alves, que nos cederam o local de gravação e o piano, nem de Sônia Virgínia, que o produziu, nem dos técnicos que o gravaram, mas de todos nós.

Resta apenas uma observação: a tarefa não está terminada. Falta pelo menos um disco com as obras épicas e, quem sabe, mais alguns outros com canções bonitas que não estão aqui incluídas e que precisam ser colhidas. Sugiro que não se esqueça “Minha Maria”, de Osvaldo Lacerda, composta em 1949, para um tratamento parcialmente estrófico da música (mesma música para estrofes distintas, em oposição a um tratamento em contínuo), com exceção de duas quadras que reserva para clímax e final comoventes com música diferente das demais. Neste caso, tudo é criado, exceto o texto, que é observado, mas adaptado. Há inflexões melódicas que sugerem modalismo, ao tempo em que o tratamento harmônico é moderno.

É preciso também que se localize o processo que gerou tudo isso, o que tampouco consegui fazer, mas continuarei tentando. Nenhuma adicional bibliografia é necessária, já que os textos, retirados de *Castro Alves: Obra Completa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986), constam do próprio CD. (Revisão do texto de 14 de maio de 1997)

SALVADOR DE MESQUITA E ANTÔNIO NASCENTES PINTO: PERCURSOS DRAMÁTICO-MUSICAIS DE DOIS CARIOCAS NA ITÁLIA (1650-1760)

Rogério Budasz⁵⁶

Contratador real dos dízimos, proprietário de navios, traficante de escravos e capitão da frota do Rio de Janeiro da Companhia Geral do Comércio do Brasil, Gaspar Dias de Mesquita é visto por historiadores como um exemplo notável do empreendedorismo dos cristãos-novos no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XVII.⁵⁷ Porém, sua ascendência judaica ainda aguarda ser confirmada. A comprovação poderia explicar alguns dos problemas que o mercador enfrentou em meados do século, mas a honra de ter recebido o hábito de Cristo em 1661⁵⁸ e o fato de dois de seus filhos terem recebido

⁵⁶ **Rogério Budasz** foi editor da revista OPUS de 2007 a 2010. Tem publicado artigos e livros sobre música no Brasil colonial e monárquico, concentrando-se na música dramática luso-brasileira e nas práticas musicais de escravos e negros livres. Em trabalhos recentes, tem investigado os processos de reconfiguração cultural resultantes da circulação atlântica de músicos e repertórios. Possui Bacharelado em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, desde 1995, dedica-se intermitentemente à performance do alaúde, guitarra barroca e instrumentos afins, tendo gravado um CD lançado em 2006 pelo selo Naxos. Possui MA em Musicologia pela USP e PhD em Musicologia pela Universidade do Sul da Califórnia. É professor do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, Riverside.

⁵⁷ FRAGOSO, João. Fidalgos e parentes de pretos: notas sobre a nobreza principal da terra do Rio de Janeiro (1600-1750). In: ALMEIDA, Carla M. C.; SAMPAIO, Antônio C. J. (Eds.). *Conquistadores e negociantes: Histórias de elites no Antigo Regime nos trópicos. América lusa, Séculos XVI a XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 95-6. FRAGOSO, João. A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial (séculos XVI e XVII). In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima (Eds.). *O antigo regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 65.

⁵⁸ Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU, Reino, Cx. 12, pasta 2, 27 de janeiro de 1661. Lembrete dos despachos relativos à concessão do hábito de Cristo a Gaspar Dias de Mesquita.

ordens menores complicam um pouco a teoria de que ele era marrano. Acrescente-se a isso o detalhe de que dois de seus irmãos exerceram cargos importantes durante a restauração portuguesa.⁵⁹ Embora os registros biográficos sejam imprecisos, parece certo que Gaspar transferiu-se para o Rio de Janeiro antes de 1633, onde se casou. Pelo menos três de seus filhos nasceram na cidade: Martinho (1633-1700), Salvador (1646-depois de 1716) e João. Por razões ainda desconhecidas, Gaspar transferiu-se para Roma com sua família pouco antes de 1656.⁶⁰ Seu envolvimento com cristãos novos é documentado pela sua participação na criação da Companhia Geral do Comércio do Brasil e pelo fato de transportar famílias judaicas perseguidas pela inquisição para o refúgio na Holanda.⁶¹ O envolvimento de seu filho Salvador com judeus convertidos na Itália também é documentado em registros da Casa dei Catecumeni, atuando como padrinho no batismo de cristãos novos.⁶²

Salvador de Mesquita estudou no Seminário Romano, então administrado pelos jesuítas, enquanto Martinho doutorou-se em La Sapienza.⁶³ Após receberem ordens menores, os dois ficaram conhecidos como Abade Mesquita e publicaram obras poéticas e religiosas. Salvador parece ter se dedicado mais consistentemente à vida religiosa do que Martinho, atuando como deputado da Congregazione della Divina Pietà em 1681 e clérigo assistente na igreja de Sant'Antonio dei Portoghesi em 1685,⁶⁴ ambas em Roma. O terceiro irmão, João Mesquita Arroio, também cultivava interesses literários. Ele traduziu e imprimiu em Lisboa, em 1673, o Sermão das Chagas de São Francisco, do Padre

⁵⁹ Um deles foi o médico da relação do Porto, António Lopes Arroio, que atuou depois de 1650 como provedor do Hospital de Santo Antonio dos Portugueses em Roma e clérigo na Cúria Romana. Outro irmão, Tomás Fernandes de Mesquita, foi capitão de nau e figura fundamental na restauração de Angola (SERAFIM, João Carlos Gonçalves (Ed.). *Diálogo epistolar*: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654). Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 369).

⁶⁰ Francisco Sousa Coutinho, embaixador em Roma, em carta de 28 de janeiro de 1656, revela que a família já se encontrava na cidade, tendo antes passado por Paris (MONIZ, Jaime Constantino de Freitas (Ed.). *Corpo Diplomático Português contendo os actos e relações políticas e diplomaticas de Portugal com as diversas potências do mundo: desde o seculo XVI até os nossos dias*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1907, tomo 13, p. 234-5).

⁶¹ BAIÃO, António. *Episódios dramáticos da inquisição portuguesa*, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924, v. 2, p. 299-300. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Inquisição de Lisboa, processo no. 7938 contra João de Águila, fl. 24, 21 de janeiro de 1650, excerto transcrito por Arlindo Correia em "João de Águila na Inquisição Portuguesa" <http://arlindo-correia.com/101013.html>

⁶² COLLENBERG, Wipertus H. Rudt de. "Le baptême des juifs à Rome de 1614 à 1798 selon les registres de la 'Casa dei Catecumeni'." *Archivum Historiae Pontificiae*, no. 25 (1987), p. 105-131, 133-161. Um homônimo de Gaspar Dias de Mesquita, talvez o filho de João de Mesquita Arroio (ver nota 11), casou-se com uma cristã-nova, Branca de Leão, também conhecida como Branca Henriques. SILVA, Lina Gorenstein Ferreira da. *A Inquisição contra as mulheres: Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 76. NOVINSKY, Anita Waingort. Gabinete de investigação: Uma "caça aos judeus" sem precedentes. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 161.

⁶³ *Centumvirale propugnaculum conclusionum canonico-civilium sub auspiciis eminentissimi ... principis Antonii Barberini* [. . .] *carminibus erectum a Martino Mesquita Lusitano. Dum vtriusque iuris laurea in Romana Sapientia insigniretur* [. . .] Roma: Francisci Corbelletti, 1662.

⁶⁴ *Mercurio Galant*, março de 1685, p. 51.

Antônio Vieira, originalmente proferido em Roma, em 1672.⁶⁵ Esta edição abre com um panegírico em latim escrito por Martinho, então secretário do Cardeal Antonio Barberini. Anos mais tarde, Martinho tornou-se professor de filosofia moral na Universidade de Pisa⁶⁶ e João foi ser juiz em Angola.⁶⁷

Martinho e João escreveram epigramas em homenagem ao irmão Salvador na primeira obra que ele publicou, *Labores Qvinqvaginta Christi Servatoris*, impressa em 1665, e que consistia em um extrato poético em latim dos *Trabalhos de Jesus*, de Frei Tomé de Jesus.⁶⁸ Tanto a escolha da obra quanto os epigramas adicionais escritos por ex-professores e amigos dão indícios da orientação filosófica do carioca.⁶⁹ Barbosa Machado lista *Labores Qvinqvaginta* e *Sacrificium Jephthe* como as únicas obras impressas de Salvador de Mesquita, mas também lista quatro tragédias neolatinas não publicadas: *Egistus & Clytemnestra, sive scelerum sepulchrum*; *Demetrius, sive perfidia triumphans*; *Perseus, sive innocentia vindicata*; e *Prussia Bethyniae*. O contato de Salvador com músicos e instituições musicais romanas leva a crer que estas tragédias teriam sido libretos de óperas neolatinas, ou, pelo menos, tragicomédias musicais no estilo do teatro jesuítico romano do período. Muito mais clara é a conexão de *Sacrificium Jephthe* com o oratório neolatino, como veremos.

O compositor florentino Antonio Maria Grazzini (1632-1689) musicou alguns dos poemas de Salvador Mesquita, como os motetes “Cur dies seren”, “Venite fruamur” a duas vozes e o motete a quatro vozes “Dum medium silentium”, sobre a visão de natal de São Felipe Néri.⁷⁰ Em Roma, Grazzini atuou

⁶⁵ VIEIRA, Antônio, *Sermam das Chagas de S. Francisco*. Lisboa: Miguel Manescal, 1663 [i.e. 1673].

⁶⁶ Commissione rettorale per la storia dell'Università di Pisa, *Storia dell'Università di Pisa pt. 1-2. 1343-1737*. Pisa: Pacini, 2000, p. 562. *Estêvão Rodrigues de Castro, Giacinto Manuppella, Obras Poéticas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1967, p. 29-31.

⁶⁷ Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU-Angola, cx. 11, doc. 41. AHU_CU_001, Cx. 12, D. 1372, 28 de Maio de 1675. Consulta do Conselho Ultramarino ao príncipe regente D. Pedro sobre a réplica de João de Mesquita Arroio, solicitando a propriedade do ofício de juiz dos órfãos e causas do mar de Angola, que havia sido de seu tio [Tomás Fernandes de Mesquita], mais o hábito de Cristo e tença, em satisfação dos serviços de seu pai [Gaspar Dias de Mesquita] e do seu tio, aos quais tinha direito por sentença de justificação.

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU-Angola, cx. 15, doc. 40. AHU_CU_001, Cx. 16, D. 1809, 9 Novembro 1695. Consulta do Conselho Ultramarino ao rei D. Pedro II sobre o requerimento de Gaspar Dias de Mesquita [neto] a quem constava pertencer por sentença de justificação a ação para requerer a propriedade do ofício de juiz dos órfãos e causas do mar de Angola de que seu falecido pai, João de Mesquita Arroio, fora proprietário.

⁶⁸ O que concorda com a afirmação de Barbosa Machado, de que “vertia extemporaneamente em Versos heroicos as liçoens de Filosofia que ouvia dictar nas Aulas”. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752, v. 3, p. 669.

⁶⁹ MESQUITA, Salvador de. *Labores Qvinqvaginta Christi Servatoris Excerpti è Libro R. P. Fr. Thomae A Iesv Eremitae Augustiniani Et ad lyram traducti A Salvatore Mesqita Lvsitano*. Roma: Mancini, 1665. Além de João e Martinho de Mesquita, a obra conta com elogios a Salvador escritos pelos jesuítas Francisco de Santo Agostinho de Macedo (depois franciscano), Ignazio Bompiani, Girolamo Petrucci e James Alban Gibbs.

⁷⁰ MORELLI, Arnaldo. “Il ‘Theatro Spirituale’ ed altre raccolte di testi per oratorio romani del seicento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, v. 21, no. 1, janeiro-junho 1986, p. 61-143.

como mestre de capela e organista em San Girolamo dei Croati (1672-1678) e organista em Santa Maria in Vallicella (1678-1689), também conhecida como Chiesa Nuova, sede da Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri e importante centro no surgimento do oratório como gênero musical. Salvador de Mesquita escreveu pelo menos cinco libretos de oratórios para outra importante instituição romana, a Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello, também conhecida como Oratorio San Marcello.⁷¹ Esses libretos existem em múltiplas cópias em bibliotecas italianas (Ver Tabela 1).

TÍTULO, IMPRESSOR	COMPOSITOR	LOCALIZAÇÃO
<i>Sacrificium Jephthe.</i> <i>Sacrum Drama.</i> Roma: Iacobi Fei, 1682. Performance: 20 Feb. 1682 (Fri.)	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Casanatense Perugia, Bibl. Comunale Augusta Londres, British Library
<i>Ismael. Sacrum Drama.</i> Roma: Franciscum Tizzonium, 1683.	Giacomo Frittelli	Roma, Bibl. Vaticana; Roma, Bibl. Nazionale Centrale; Roma, Bibl. Casanatense Veneza, Bibl. Fondazione Giorgio Cini (fundo Rolandi Fri-Fux)
<i>Excidium Abimelech.</i> Roma: Marci Antonij & Horatij Campanae, 1683.	Flavio Carlo Lanciani	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Nazionale Centrale
<i>Iezabel. Oratorium.</i> Roma: Reverendae Camerae Apostolicae, 1688.	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana Roma, Bibl. Nazionale Centrale Roma, Bibl. Casanatense Florença, Bibl. Nazionale Centrale
<i>Mauritius. Melodrama.</i> Roma: Io. Francisci de Buagnis, 1692. 7 Mar. 1692 (Fri.)	Francesco Federici	Roma, Bibl. Vaticana (3 cópias) Roma, Bibl. Nazionale Centrale Roma, Bibl. Casanatense

Tabela 1 – Libretos de oratórios latinos de Salvador de Mesquita para o Oratorio San Marcello.

Enquanto no Oratorio San Filippo Neri poetas e compositores cultivavam o oratório em vernáculo, ou *oratorio volgare*, no Oratorio San Marcello foi o *oratorio latino* que se desenvolveu com maior intensidade durante a segunda metade do século XVII. Oratórios latinos eram normalmente representados em San Marcello durante cinco sextas-feiras da quaresma, começando na se-

⁷¹ Esta não é a igreja de San Marcello al Corso, situada a uma quadra de distância.

gunda sexta-feira e culminando na sexta-feira santa. As duas principais festas da confraria, em maio e em setembro, também valiam-se de música proeminente. O primeiro libreto de Mesquita, *Sacrificium Iephte*, o único que figura na *Bibliotheca Lusitana*, foi encenado em 1682, seguido por *Ismael* e *Excidium Abimelech*, ambos em 1683, *Iezabel* em 1689, e *Mauritius*, subtítulo “melodrama”, em 1692 (ver Figs. 2 e 3).

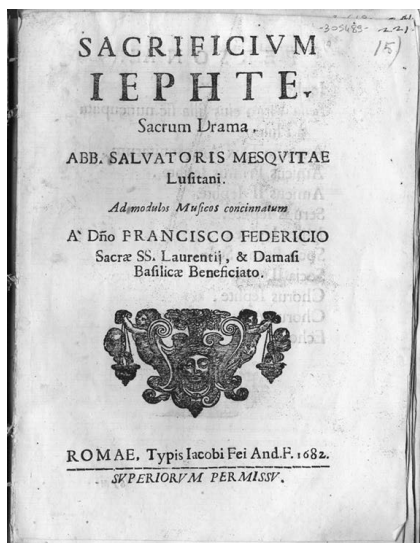


Fig. 2 – Libreto de *Sacrificium Iephte*, Salvador de Mesquita.



Fig. 3 – Libretos de Salvador de Mesquita para o Oratório San Marcello.

Howard E. Smither inferiu que, durante a primeira metade do século XVII, uma performance musical em San Marcello incluiria um moteto, um número instrumental, uma história ou oratório do Velho Testamento, um sermão, e um segundo oratório, do Novo Testamento.⁷² Smither também notou que num período de poucas décadas, à medida em que os textos foram gradualmente expandindo, os recursos musicais foram diminuindo, a ponto de um único oratório em duas partes tornar-se a principal atração de uma performance em San Marcello por volta do final do século. Os três coros, três órgãos e mais de dez instrumentistas, que eram comuns por volta de 1750, viram-se reduzidos a um grupo de seis vozes e de quatro a sete instrumentos (incluindo um órgão) no início do século XVIII. Os oratórios de Mesquita, todos em duas partes, correspondem à fase interme-

⁷² SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977, v. 1, p. 211-14.

diária, quando o drama havia expandido em várias dimensões – de recursos retóricos e formas poéticas ao número de personagens e duração total. A julgar pelos registros de performances em San Marcello, o primeiro oratório de Mesquita ainda não havia sido comprometido pela diminuição dos recursos.

Mesquita trabalhou com o compositor Giacomo Frittelli, de Siena, e com dois compositores romanos, Francesco Federici e Flavio Carlo Lanciani (1661-1706). Além de oratórios latinos em San Marcello, Federici também compôs oratórios vulgares, cantatas e madrigais.⁷³ Lanciani era um dos mais prolíficos compositores de oratórios latinos, tornando-se mais tarde conhecido por suas óperas, cantatas e música de câmara para outras instituições romanas, algumas relacionadas ao círculo do Cardeal Ottoboni. Lanciani era violoncelista virtuoso e também copista.⁷⁴

Na ausência de partituras musicais, informações fornecidas por libretos e registros de pagamento do Oratório San Marcello nos dão alguma ideia das forças musicais envolvidas nos primeiros oratórios de Mesquita. Coincidentemente, há um registro de pagamento de músicos para o primeiro oratório da quaresma de 1682,⁷⁵ executado em 20 de fevereiro, o qual, como sugeriu Alaleona, deve ter sido justamente *Sacrificium Jephthe*.⁷⁶ O concerto mobilizou 47 músicos, divididos em dois coros de instrumentistas e dois coros de vozes. A *cappella* foi dirigida por Alessandro Scarlatti e contava com dois conhecidos cantores, Francesco Maria Fede e Peppino d'Orsini, além dos notáveis organistas Bernardo Pasquini e Francesco Gasparini, os quais, assim como Scarlatti, eram compositores ativos em San Marcello. Entre os instrumentos, o documento lista *arcileuti, organi, cembali, contrabassi, violoni e violini*. Embora sopros não sejam especificados, vários músicos são listados sem a indicação de instrumento. Pasquini e d'Orsini ainda estavam ativos em San Marcello durante a quaresma de 1692. *Mauritius* foi o segundo oratório representado naquele ano, em 7 de março. É provável que tenha sido dirigido por Arcangelo Corelli, que regeu o quarto e o quinto oratórios, os únicos com informações

⁷³ Burney mencionou Federici em sua *General History of Music* e transcreveu duas árias de seu oratório de *Santa Caterina da Sienna*, de 1676: "Alla morte ti destina" e "Che risolti o mio pensiero". Charles Burney, *A General History of Music*. Londres: o autor, 1789, p. 99-100, 117.

⁷⁴ Sobre a biografia e obras de Lanciani, ver TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando. *Lanciani, Flavio Carlo*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter 1994-2007, v. 10, Personenteil Kem-Ler, colunas 1121-23; e a introdução de Howard E. Smither's para *Santa Dimna, Figlia del Re d'Irlanda by Flavio Carlo Lanciani and Santa Maria Maddalena dei Pazzi, by Giovanni Lorenzo Lulier*. Nova York: Garland, 1986.

⁷⁵ LIESS, Andreas. "Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725," *Acta Musicologica*, v. 29, no. 4, 1957, p. 137-171, à p. 160-1. O documento intitula-se "Lista delli Sigri Musici invitati per il Primo Oratorio Del Santissimo Crocefisso di S. Marcello il di 20 febraio 1682".

⁷⁶ ALALEONA, Domenico. *Studi su la Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. Turim: Fratelli Bocca, 1908, p. 421. Em sua cronologia, Alaleona listou *Sacrificium Jephthe* como o primeiro oratório de 1682. O texto completo do oratório é transcrito às páginas 435-445.

sobre os intérpretes.⁷⁷ Ao contrário dos três oratórios anteriores de Mesquita e dos outros apresentados durante a quaresma de 1692, *Mauritius* não versa sobre uma passagem bíblica. Trata-se, antes, de uma dramatização da vida de Maurício I, imperador romano do Oriente durante o final do século VI. Talvez tenha sido por essa razão que foi subtítulo melodrama no frontispício da edição impressa.

O libreto de *Sacrificium Iephte* contém textos separados para dois coros – *Chorus Iephte e Chorus Ammonitarum* – e indicações para uma *symphonia* de abertura, uma *symphonia bellica* e uma *symphonia laeta*. Como evidência do sucesso de *Sacrificium Iephte* (ou do mecenato de sua família), dois libretos adicionais de Mesquita foram musicados e representados no ano seguinte, com música de Flavio Lanciani e Giacomo Frittelli. O uso extensivo e variado da música nos oratórios desse período não era exclusividade de *Sacrificium Iephte*. Uma *symphonia* de abertura (que Burney disse não existir em oratórios musicados por Federici em 1676), seguida de uma ária guerreira com coros também estão presentes nos oratórios de 1679, *Beth-sabeae* e *S. Michaelis Archangeli*, ambos com texto de Antonio Foggia. O texto de Mesquita utiliza recursos poéticos associados com oratórios mais antigos, reconhecendo a rica tradição de San Marcello. Por exemplo, em *Sacrificium Iephte* há uma única intervenção da personagem Eco, exatamente no lamento da filha de Jefté, Seila. Mesquita estabelece aqui um paralelo com o oratório musicado por Carissimi, cujo texto alterna passagens do livro de Juízes com trechos de autor desconhecido.⁷⁸

⁷⁷ De acordo com o Diário Bolognetti, Vaticano, Archivio Segreto, FB 77, f. 134v. Os oratórios representados durante a quaresma de 1692 foram: 1) 29 de fevereiro: *Iosepho vendito a fratribus*, texto de autor desconhecido, música de G. B. Bianchini; 2) 7 de março: *Mauritius*, texto de S. Mesquita, música de F. Federici; 3) 14 de março: *Adam*, texto de F. Ciampelletti, música de B. Gaffi; 4) 21 de março: *Bethsabeae*, texto de G. F. Rubini, G. L. Lulier, interpretado por Bolsena, Montalcino, Pasqualini, Silvio, Torinese, Corelli, e Pasquini; 5) 28 de março: *Abram in Aegypto*, texto de P. Figari, música de D. Zazzerà, interpretado por Cintio, Gratianino, Silvio Lucchese, Savoiaro, dirigido por Corelli. LIBERA, Luca della, DOMINGUES, José María. “Nuove Fonte per la Vita Musicale Romana di fine Seicento: Il Giornale e il Diario di Roma del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano”, in GIRON-PANEL, Caroline, GOULLET, Anne-Madeleine (eds.). *La Musique à Rome au XVIIe Siècle*. Roma: École Française de Rome, 2012, p. 121-185, à p. 174.

⁷⁸ As traduções são de Rodolfo Ilari.

[Carissimi]: *Jephte*

<p><i>Filia.</i> Plorate colles, dolete montes, et in afflictione cordis mei ululate! <i>Echo.</i> Ululate.</p> <p><i>Fil.</i> Ecce moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari, ingemiscite silvae, fontes et flumina, in interitu virginis lachrimate! <i>Echo.</i> Lachrimate!</p> <p><i>Fil.</i> Heu me dolentem in laetitia populi, in victoria Israel et gloria patris mei, ego, sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam. Exhorrescite rupes, obstupescite colles, valles et cavernae in sonitu horribili resonate! <i>Echo.</i> Resonate!</p>	<p><i>Filha.</i> Chorem colinas, lamentem montes, e pela aflição de meu coração ululem! <i>Eco.</i> Ululem!</p> <p><i>Fil.</i> Vejam! Morrerei virgem e em minha morte não encontrarei consolo em meus filhos. gemei, arbustos, fontes e rios, pela destruição de uma virgem chorem! <i>Eco.</i> <i>Chorem!</i></p> <p><i>Fil.</i> Ai de mim, que choro enquanto o povo se alegra na vitória de Israel e na glória de meu pai, eu, uma virgem sem filhos, eu, filha única devo morrer e não viver. Então estremeçam rochas, fiquem atônitas colinas, e com espantoso som, vales e cavernas, ressoem! <i>Eco.</i> <i>Ressoem!</i></p>
--	--

Mesquita: *Sacrificium Iephte.*

<p><i>Seila.</i> Eamus; vallete Umbriseræ valles. Quis finem imponet Aerumnis immensis? <i>Seil.</i> Quis facti feruabit Memoriam insignis? <i>Seil.</i> Quid restat, ut Patris Litemus amor? <i>Seil.</i> lucunda moriar, si mori Coelum iubet <i>Soc. II.</i> lucunda morere, si mori Coelum iubet</p>	<p><i>Seila.</i> Vamos, adeus ó Vales que dão sombra. Quem põe fim A sofrimentos imensos? <i>Seil.</i> Quem guardará a memória de um feito insigne? O que resta para que nos sacrifiquemos por amor ao Pai? <i>Eco.</i> Morrer. <i>Seil.</i> Morrerei feliz, se o Céu manda morrer <i>Soc. II.</i> Morrerás feliz, se o Céu manda morrer.</p>
--	---

Por outro lado, enquanto o oratório de Carissimi conclui com o lamento de Seila prestes a ser sacrificada, *Plorate filii Israel*,⁷⁹ Mesquita acrescenta um último número, deslocando o ponto de vista para o próprio Jefé, que conclui o oratório num lamentoso solilóquio sobre autocontrole. Trinta anos depois de Carissimi, Mesquita sentia a necessidade de encerrar o oratório com uma clara e positiva lição de moral. Outra característica do texto de Mesquita é a diversidade de formas poéticas, indicações para se cantar a dois e a três, vários coros e o uso da prosa nas citações do livro de Juízes, em vez de serem recitadas pelo *historicus*, são parafraseadas pelos próprios personagens.

⁷⁹ Se o sacrifício teria sido literal ou figurativo ainda é assunto controverso. Para algumas hipóteses sobre a origem do texto de Mesquita, ver STAFFIERI, Gloria. Il libretto di 'Jephte': Sulle tracce di un "incerto" autore", in SALA, Emilio, DAOLMI, Davide. "Quel novo Cario, quel divin Orfeo": Antonio Draghi da Rimini a Viena. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2000, p. 341-348.

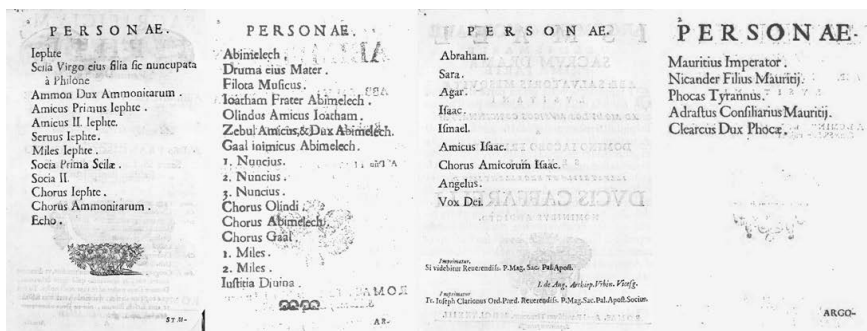


Fig. 4 – Dramatis personae de *Sacrificium Iephte* (1682), *Excidium Abimelech* (1683), *Ismael* (1683) e *Mauritius* (1692).

Uma redução dos recursos cênicos e musicais na produção de oratórios posteriores é visível quando comparamos os dramatis personae de obras de 1682, 1683 e 1692 (Fig. 4). Em *Mauritius*, estreado em 7 de março de 1692, o *dramatis personae* identifica apenas cinco personagens. Mesmo com recursos escassos, Mesquita confere variedade poética e cênica ao libreto. Na segunda parte, a orquestra toca uma *symphonia tempestatis*, representando a tormenta que desaba durante a viagem marítima, enquanto Adraste e os marinheiros tentam controlar a embarcação, num número emocionante que Fritelli deveria ter musicado de forma antifonal.⁸⁰

⁸⁰ A tradução é de Rodolfo Ilari.

<p>Symphonia Tempestatis <i>Ch.</i> lactamur Adraste. A. Insistite. <i>Ch.</i> Perimus Tempestati Vastae Resistere nequimus. A. Premite Carbasa. <i>Ch.</i> Fremunt. A. Antennas Nectite. <i>Ch.</i> Gemunt. A. Dolonem stringite. <i>Ch.</i> Volat. A. Rudentes solvite. <i>Ch.</i> Rigent. A. Studete Puppi. <i>Ch.</i> Inflectitur A. Clavo. <i>Ch.</i> Distenditur. A. Malo. <i>Ch.</i> Disiungitur. A. Prorae. <i>Ch.</i> Extollitur. A. Rostris. <i>Ch.</i> Franguntur. A. Remis. <i>Ch.</i> Resiliunt. A. Anchorae, <i>Ch.</i> Subvertitur. A. Caesar. <i>M.</i> Nicander. <i>N.</i> Genitor. <i>M.</i> Adraste. A. Hoc Ferale. Coelum faenus auspicijs tulit! <i>M.</i> Nulla ergo spes salutis afflictis datur? <i>N.</i> Crescit procella. <i>A.</i> Mugiunt Vndae. <i>Ch.</i> Sonant Venti. <i>N.</i> Tonitrua nubila exutiunt. <i>A.</i> Polus. Agitur coacto turbine in fúrias modo, modo in coruscas ardet horrendus trabes <i>M.</i> Crudele Fatum! <i>N.</i> Iniqua Sors! Astra ímpia. Tentate si quod restat ulterius malum.</p>	<p>Sinfonia da Tempestade <i>Coro.</i> Estamos sendo levados Adrasto. A. Insistam. <i>Coro.</i> Estamos morrendo À grande tempestade Não conseguimos resistir. A. Segurem as velas. <i>Coro.</i> Elas estremecem. A. Amarrem as antenas. <i>Coro.</i> Elas gemem. A. Apertem a vela papa-figo. <i>Coro.</i> Ela voa. A. Soltem as cordas mais grossas. <i>Coro.</i> Elas estão duras. A. Ocupem-se da popa. <i>Coro.</i> Está se dobrando A. Do leme. <i>Coro.</i> Está deslocado. A. Do mastro. <i>Coro.</i> Está despedaçado. A. Da proa. <i>Coro.</i> Está sendo arrancada. A. Dos esporões. <i>Coro.</i> Estão se quebrando. A. Dos remos. <i>Coro.</i> Saltam para trás. A. Da âncora, <i>Coro.</i> Está de cabeça para baixo. A. Capitão. <i>M.</i> Nicandro. <i>N.</i> Pai. <i>M.</i> Adrasto. A. Este céu de desgraça acrescenta [mais desgraça] aos augúrios! <i>M.</i> Nenhuma esperança de salvação é dada a nós, aflitos? <i>N.</i> Cresce a tempestade. <i>A.</i> As ondas mugem. <i>Coro.</i> Os ventos soam. <i>N.</i> Trovões sacodem as nuvens. <i>A.</i> O céu gira ora como um turbilhão reunido em fúrias, ora arde assustador em tochas ardentes. <i>M.</i> Fado cruel! <i>N.</i> Destino maligno! Astros inclementes. Procurem se ainda resta outra desgraça.</p>
---	---

Ao contrário de seu irmão Martinho, que deixou o Brasil por volta do seu vigésimo terceiro aniversário, Salvador não teve muito tempo para interagir com intelectuais cariocas antes de sua partida, e o aprendizado que pode ter derivado dos jesuítas no Rio de Janeiro, se houve, deve ter sido muito limitado. Sua família permaneceu unida durante os primeiros anos na Itália, e Salvador certamente conheceu luso-brasileiros em Roma, como o Padre An-

tônio Vieira, que cresceu no Brasil e morou em Roma por seis anos durante a década de 1670.⁸¹ Embora como escritor, ele assinasse Salvatore Mesquita *Lusitano*, em alguns documentos ele reconheceu sua naturalidade brasileira. Por exemplo, um documento de 1681 da Casa dei Catecumeni registra sua origem como *Brasiliensis*.⁸² Reconhecer a própria nacionalidade era algo complicado para Salvador de Mesquita, mas em sua última obra, publicada em 1716, ele finalmente entendeu o que ele era: “*Salvatore Mesquita Brasilico Lusitano Romano*”.⁸³

Futuras pesquisas deverão revelar mais detalhes sobre o percurso intelectual dos irmãos Mesquita e suas interações com contemporâneos italianos e luso-brasileiros na Itália. Contudo, seu impacto no desenvolvimento do teatro e do teatro musical no Brasil tem permanecido no nível simbólico. Salvador de Mesquita é um dos primeiros escritores nascidos na América portuguesa a figurar na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado. Dali, seu nome e o título de suas obras foram transferidos a enciclopédias, dicionários e antologias que ajudaram a construir a história intelectual brasileira. Não há, porém, evidência alguma de que quaisquer de seus libretos tenham chegado ao Brasil antes do século XX ou que algum dos críticos e historiadores da literatura brasileira que mencionaram as obras de Mesquita tenha lido sequer uma delas. Um intelectual italiano que leu os libretos de Mesquita durante esse período foi Domenico Alaleona. Em sua tese, defendida em 1903, o jovem aluno de doutorado criticou *Sacrificium Jephte* como um exemplo da decadência maneirista do oratório depois de Carissimi. Sua avaliação de oratórios posteriores adere inevitavelmente a essa narrativa, mas ele foi sensível o suficiente para incluir o texto latino completo de *Sacrificium Jephte* em seu livro publicado em 1908 e reimpresso em 1945.⁸⁴ Graças a isso, o libretista carioca figura com destaque na primeira narrativa histórica detalhada desse gênero musical. E, como algumas bibliotecas brasileiras possuem cópias dessa edição, foi essa a maneira em que o texto de Mesquita finalmente fez o percurso à terra natal de seu autor.

Um oratório escrito na Europa e que foi representado no Brasil colonial foi *Sant'Elena al Calvario*, com texto de Metastasio. A representação ocorreu em 30 de março de 1750, no átrio do recém-inaugurado Convento de Nossa Se-

⁸¹ Vieira transferiu-se para o Brasil quando tinha seis anos de idade e graduou-se no Colégio dos Jesuítas da Bahia. Em seus sermões, Vieira frequentemente discutiu questões políticas e raciais da colônia.

⁸² COLLENBERG, Wirpertz H. Rudt de. “Le Baptême des Juifs à Rome de 1614 à 1798 Selon les Registres de la “Casa dei Catecumeni””: Deuxième Partie: 1676-1730”, *Archivum Historiae Pontificiae*, no. 25, 1987, p. 105-131, 133-261. Texto original: “Salvator Mesquita, fil. q. Gaspari, Brasiliensis, abbas, deputatus Congreg. Div. Piet.”.

⁸³ MESQUITA, Salvador de. *Decem Triumphum Summo Triumphorum Patri, ac Domino nostro D. Clementi P. XI á Salvatore Mesquita Brasilico Lusitano Romano Dicati* (Roma: Joseph de Mariis, 1716).

⁸⁴ Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio*, 264-6, 435-45.

nhora da Ajuda. Um cronista contou que o *tablado* sobre o qual o oratório foi representado estava “ornado de bastidores e vistas”, sugerindo alguma forma de encenação. A crônica assegura que o oratório foi “recitado por excelentes músicos precedidos primeiro de uma maravilhosa sonata tocada na orquestra composta dos melhores professores curiosos do país”.⁸⁵ Embora o registro não informe o nome do compositor, dois nomes prováveis são Antonio Caldara e Leonardo Leo, que musicaram o libreto antes de 1750. Não seria improvável que partituras italianas tivessem chegado ao Rio via Lisboa, como passa a ser documentado a partir da década de 1770, acompanhando o fortalecimento da cidade como centro administrativo e comercial. Coincidentemente, um alto funcionário da alfândega viria a ser responsável por importantes trocas musicais entre a colônia e a Itália durante aqueles anos.

Um século depois da partida de Salvador de Mesquita para a Itália, por volta de 1755, o selador da alfândega do Rio de Janeiro, Inácio Nascentes Pinto, enviou seu filho Antônio Nascentes Pinto (1740-1812) para estudar na Europa. Em vez da previsível Universidade de Coimbra, ele escolheu um internato jesuítico, o Collegio dei Nobili di San Francesco Saverio, em Bolonha, para dotar seu filho de uma formação que combinava elementos militares e humanísticos. Em 1758, Antônio, então com seus 18 anos, estava engajado nas atividades teatrais do colégio, representando um papel em *Il Davide, a rappresentazione drammatica*, sobre assunto do primeiro livro dos Reis, produzida para a aclamação do Papa Clemente XIII.⁸⁶ O nome Antonio Nascentes de Pinto aparece no libreto como um dos dançarinos nos três números de balé dirigidos por Jacopo Legerot e Gabriello Borghesi. O libreto também especifica música instrumental, dirigida e talvez composta pelo oboísta Domenico Mancinelli, e contém o texto italiano de dois números corais. Como o libreto não especifica o nome dos cantores, Antônio também pode ter participado dos números corais. O libreto não contém indicações de um texto falado ou recitado (se é que houve algum), mas revela a presença conspícua de danças, pantomima, coros e música instrumental, demonstrando influência do drama jesuítico, ópera sacra italiana e *ballet* francês.⁸⁷ Uma característica marcante é o numeroso contingente de 27 intérpretes, cerca de um terço dos alunos

⁸⁵ JORDÃO, Francisco de Almeida. *Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, BN, Manuscritos, II-34,15,45.

⁸⁶ *Il Davide. Rappresentazione Drammatica per la Creazione di Nostro Signore Clemente XIII P. O. M. Nuovamente Composta. Recitata da' Signore Convittore del Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio di Bologna*. Bolonha: Ferdinando Pisarri, 1758.

⁸⁷ Sobre o balé no teatro jesuítico e ópera religiosa ver ROCK, Judith. *Terpsichore at Louis-Le-Grand: Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris* (St. Louis: Institute of Jesuit Sources, 1996); SPARTI, Barbara, “Hercules Dancing in Thebes, in Pictures and Music,” *Early Music History*, no. 26 (2007), p. 219-70; MURATA, Margaret. *Operas for the Papal Court 1631-1668*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981; SARDONI, Alessandra. “La sirena e l’angelo: La danza barocca a Roma tra meraviglia ed edificazione morale,” *La Danza Italiana*, no. 4, 1986, p. 7-26.

matriculados em 1758.⁸⁸ A maioria deles participou em mais de um número, e o nome de um deles, Ferdinando Gini, *Principe* da Academia dos Argonautas, que funcionava no colégio,⁸⁹ aparece cinco vezes no libreto. Antônio Nascentes Pinto, identificado como *Brasiliano*, e Franz Schweiger, de Ljubljana, são os únicos não italianos do grupo.

Segundo Gian Paolo Brizzi, alunos eram admitidos ao Collegio dei Nobili quando tinham em média 11 ou 12 anos de idade e permaneciam por quatro ou cinco anos.⁹⁰ Além dos cursos regulares do currículo de artes liberais, internos eram convidados a escolherem um número de exercícios cavalheirescos, *essercizi cavallereschi*, divididos em *essercizi d'armi* e *d'addestramento fisico, educazione musicale* e *essercizi vari* (incluindo desenho e ciências). Essas atividades eram supervisionadas pelas academias que funcionavam no colégio, e os alunos arcavam com os custos. Em 1670, os internos podiam escolher entre “esgrima, lança e bandeira, saltar a cavalo, tocar diversos instrumentos, falar francês e outros exercícios cavalheirescos, existindo para cada exercício os seus mestres”.⁹¹

Em meados do século XVIII, o número de exercícios cavalheirescos oferecidos pelo colégio chegava a mais de cinquenta.⁹² Como mostra o libreto de *Il Davide*, o bailarino Antônio Nascentes Pinto era um *Accademico di Lettere e d'Armi*, tendo certamente tido aulas de língua italiana e francesa, fortificações, arquitetura militar, treinamento em armas, balé francês e italiano com Jacopo Legerot (considerados exercícios de adestramento físico),⁹³ e, possivelmente, mais que um instrumento musical.

⁸⁸ BRIZZI, Gian Paolo. *La Formazione della Classe Dirigente nel Sei-Settecento: I Seminaria Nobilium nell'Italia Centro-Settentrionale*. Bolonha: Il Mulino, 1976, p. 137.

⁸⁹ Uma das academias que funcionava no colégio. As outras eram a *Accademia degli Affidati*, e a já extinta *Accademie degli Ardenti and degli Scelti*.

⁹⁰ Ao que parece, Antônio Nascentes Pinto era um aluno mais velho, e/ou estava prestes a graduar-se. Brizzi, *La Formazione*, 236.

⁹¹ “[...] il tirar di Spada, giuocare di Picca, e Bandiera, saltare il Cavallo, suonare di diversi Instrumenti, parlar Francese, et altri Essercitij Cavallereschi, essendovi per ogni essercitio i suoi Maestri”. Brizzi, *La Formazione*, 237.

⁹² Para ser mais exato, 58. Brizzi, *La Formazione*, 279 n311, lista os seguintes: “Essercizi d'armi e di addestramento fisico: spada, spadone, sciabola, pugnale, alabardino, picca da gioco, picca da guerra, bandiera, cavalletto, squadronare, equitazione, ballo italiano, ballo francese. Educazione musicale: canto, contrappunto, violino, violetta, violoncello, violone, viola d'amore, chitarra, chitarra spagnola, chitarrone francese, mandola, mandolino, salterio, cembalo, clavicembalo, gravicembalo, liuto, liuto francese, arciliuto, tiorba, tromba marina, salomone, spinetta, clarino, flauto, flauto dolce, flauto traversiere, canna, fagotto, oboe, oboe traversiere. Essercizi vari: disegno, calligrafia. Scienze cavalleresche: lingua francesa, tedesca, spagnola, italiana, aritmetica, geometria, algebra, prospettiva, geografia, fortificazione, architettura civile, architettura militare”.

⁹³ Originalmente de Paris, Legerot lecionava em Bolonha desde pelo menos 1709 e foi o grande responsável pela introdução do balé francês na cidade. Sobre a dança no contexto teatral em Bolonha, Fabio Mòllica observou: “É un processo che sembra collegarsi a quell'acculturazione riscontrata nell'analisi dei maestri di ballo: danzatori e compagnie assorbono la cultura francese e la riproducono con un'organizzazione consona alle compagnie di giro italiane”. MÒLLICA, Fabio. “L'Occhio della Città: Danza a Bologna nell'700.” in *Aspetti della Cultura di Danza nell'Europa del Settecento*. Bolonha: Associazione Culturale Società di Danza, 2001, p. 157-65, à p. 164.

Em 1762, Antônio Nascentes Pinto já havia retornado ao Rio, onde prosseguiu sua carreira militar e seguiu os passos de seu pai na direção da alfândega. Ele também acumulou vários empregos públicos, principalmente como juiz e tesoureiro da cidade.⁹⁴ Anos depois, Antônio Nascentes Pinto teve chances de retomar e desenvolver outros aspectos de sua educação italiana. Suas inclinações literárias e musicais devem ter sido suficientemente conhecidas na cidade quando o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa convidou-o a traduzir e produzir várias óperas italianas durante a década de 1780, incluindo *La Checchina* (i. e., *La Buona Figliuola*, de Goldoni e Piccini, 1760), *Italiana in Londra*, (de Petrosellini e Cimarosa, 1778), *Pietà d'Amore* (de Lucchesi e Millico, 1782), entre outras. Como todas essas obras foram compostas após o retorno de Nascentes Pinto ao Brasil, o que interessava ao vice-rei não era o repertório que o jovem graduado teria trazido na bagagem, mas o treinamento que obteve na Itália. Além disso, é bem possível que Nascentes Pinto tenha continuado a se atualizar musicalmente, talvez participando de produções teatrais nas casas da ópera de Boaventura Dias Lopes e Manuel Luís Ferreira, haja visto o seu treinamento como bailarino e a presença comprovada de balés em produções cariocas da década de 1760.⁹⁵

Antônio Nascentes Pinto não é o elo perdido entre o drama jesuíta e a ópera italiana no Brasil. Ele foi instruído nas duas práticas e contribuiu para energizar as artes performáticas no Rio de Janeiro, mas é provável que nem ele nem Salvador de Mesquita fossem casos excepcionais. Dezenas de outros jovens brasileiros foram educados na Europa durante os séculos XVII e XVIII, compartilharam o interesse pelo teatro e pela música e foram expostos a tendências estéticas atualizadas. Mesmo que alguns deles nunca tenham retornado, vários continuaram a cultivar laços com amigos e familiares do outro lado do oceano, estabelecendo redes de trocas culturais que facilitaram e direcionaram o desenvolvimento do teatro em música no novo mundo.

E às vezes também no velho.

⁹⁴ Carlos Eduardo de Almeida Barata, *Catálogo Biográfico, Genealógico e Heráldico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Colégio Brasileiro de Genealogia. Documento PDF. Antônio Nascentes Pinto é listado sob número 16. Ver também Maria Clara Tupper, *Cariocas Três e Quatro Centãos: Breves Notas Genealógicas sobre os Nascentes Pinto, os Mascarenhas, e os Cordovil*. Rio de Janeiro: s.e., 1966, 25-27.

⁹⁵ O governador de São Paulo, Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, mencionou danças em oito das nove óperas a que ele assistiu na casa da ópera do Rio de Janeiro entre 20 de junho e 14 de julho de 1765. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Manuscritos 21,04,14, maço 1, f. 16r-18v. E no mesmo ano o artista britânico James Forbes disse que música e danças foram as coisas de que ele mais gostou quando visitou aquela mesma casa da ópera. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Manuscritos, 49,7,2, *Manuscript upon Brazil*, 15 de novembro de 1765, p. 152.

ENTRONCAMENTOS E RAMIFICAÇÕES SONORO-POLÍTICO-EDUCACIONAIS: ENTRO-RAMIFICA-SONS NA ANPPOM

*Alda Oliveira*⁹⁶

Congratulo a ANPPOM e a todos os seus associados, diretores e ex-membros das diretorias pela comemoração dos seus 30 anos de trabalho em prol da pesquisa e da formação musical em nível superior. Parablenizo a atual diretoria, presidida por Sonia Albano de Lima, que toma a iniciativa de organizar esse evento comemorativo, agregando figuras que trabalharam para a sua fundação e desenvolvimento. Portanto, agradeço o convite e parablenizo a iniciativa, pois acredito no valor da memória para validar e orientar propostas em andamento e estimular reflexões e propostas.

Conhecendo os fatos relatados por Luzia Benda⁹⁷ sobre o início do movimento musical na Universidade da Bahia, pude sentir quão relevante foram os anos em que eu e outros caros colegas passamos frequentando a Escola

⁹⁶ **Alda de Oliveira** é educadora musical, compositora e pianista. Participou da fundação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) na função de secretária. Participou ativamente da fundação da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Trabalhou como presidente e coordenadora dos trabalhos das Comissões de Especialistas da Secretaria de Ensino Superior (SESU) para a área de Artes e de Música no Ministério da Educação. Presidiu a Comissão de Pesquisa da Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME). Foi diretora da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e da Escola Pracetum para a formação de músicos profissionais. Recebeu da Universidade da Florida, em Tallahassee, o título honorífico de "Housewright Eminent Scholar" (EUA, 2001) e da Sociedade Internacional de Educação Musical, o título "ISME Honorary Life Member" (Membro Honorário Vitalício). Possui o título de PhD em Filosofia pela Texas University at Austin e Mestre em Artes pela TUFTS University. É autora de vários trabalhos relacionados à formação de professores em educação musical e política de desenvolvimento da área. Atualmente ocupa o cargo de presidente do Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música (SONARE, até 2020).

⁹⁷ Luzia Dias Benda foi primeira-secretária do movimento musical da Universidade da Bahia no período de 1953 a 1961. Atualmente vive na Suíça, em Lugano. Esposa do grande pianista Sebastian Benda, que trabalhou também nesta mesma instituição. Luzia Benda: "O início do movimento musical da Universidade da Bahia" (2017). Acesso: <http://www.sonare.com.br/brasmusica/O-inicio.pdf>

de Música da UFBA, uma instituição criativa e desafiadora em momentos de questionamentos e novas propostas sociais e políticas. Jovens, que vinham de experiências musicais em conservatórios e cursos particulares de instrumentos, puderam ter acesso e convívio com um ensino criativo e único, envolvente, de qualidade internacional, que estava sendo oferecido pela universidade sob o competente e visionário reitor Dr. Edgard Santos. Os “tupiniquins”, interioranos, jovens pianistas e músicos com altas aptidões vivenciavam contatos na Bahia com músicos de várias regiões do Brasil, assim como também do exterior, percebendo impressões, vivendo novas emoções, aprendendo conteúdos musicais que somente através de atos e vivências criativas pode-se sentir, valorizar, internalizar.

Atitudes ortodoxas e anacrônicas eram questionadas e postas à prova diante dos desafios que eram colocados nas propostas pedagógico-musicais que Ernst Widmer e seus colegas propunham naquele contexto sociomusical brasileiro/baiano desenvolvido entre os anos 1950 e 1980. Porém muitos dos seus efeitos e conquistas perduram até a atualidade. Focalizo especialmente em Widmer porque ele soube não somente criar músicas a partir de elementos da cultura brasileira, mas também foi capaz de criar ambientes e situações de ensino-aprendizagem que formaram uma geração de competentes e inovadores profissionais na área de música e educação. Porém louvo esse mágico tempo de desenvolvimento e de novas reflexões e ações, interagindo com profissionais de alto gabarito, verdadeiros rizomas humanos que transbordavam saberes e que inspiram gestos, posturas e ações até hoje naqueles que se contagiaram com esses espíritos de sopros, luzes e desafios.⁹⁸

Várias articulações pedagógicas⁹⁹ foram construídas nesse momento mágico, interligando experiências dos alunos com o conhecimento de vanguarda desenvolvido no mundo. Mais do que ninguém, Widmer sabia construir essas pontes de acesso ao conhecimento, ao outro e à atividade musical. Sua capacidade de deixar as pessoas trabalharem, de distribuir trabalhos, de observar e de criticar com sabedoria era muito grande. Widmer sempre achava uma forma de ativar as mentes das pessoas. O resultado dessa atitude pe-

⁹⁸ O convívio entre mestres e músicos no contexto da escola da Bahia (EMUS/UFBA), enquanto transitei por lá, foi sempre cheio de aprendizagens, desafios e de crescimento pessoal, especialmente quando fui aluna de Jamary Oliveira, Ernst Widmer, Manuel Veiga, Fernando Lopes, Sergio Magnani e outros, quando convivi artisticamente com o Grupo de Compositores da Bahia (E. Widmer, Jamary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Tomzé, Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron, Walter Smetak, Ilza Nogueira, Agnaldo Ribeiro) e também quando assumi funções administrativas colegiadas (com Paulo Costa Lima) e funções como diretora (1992-1996), convivendo administrativamente com os membros dos grupos artísticos da escola (Madrigal e Orquestra Sinfônica), departamentos do CLEM e de Música Aplicada e colegiados dos cursos.

⁹⁹ Nomeio essas situações de ensino-aprendizagem pelo termo pontes, uma metáfora que tenta descrever as estruturas de ensino, projetos, programas, módulos, criados com o intuito de desenvolver o aluno, o ambiente, a escola.

dagógica desafiadora nos alunos foi muito poderoso, e suas ramificações se estenderam para brotos de conhecimento e de ações que contribuíram para a consolidação da área de Música no País.

Menciono esses acontecimentos para relacionar com a criação da ANPPOM, que este ano comemora seus 30 anos. A partir do evento intitulado Simpósio Nacional sobre a Problemática da pesquisa e do Ensino Musical (SINAPEM), organizado por Ilza Nogueira¹⁰⁰ na Paraíba, em 1987, um grupo de pós-graduados em música, liderados por participantes que tiveram experiências criativas na Bahia, iniciou o movimento inicial de consolidação da área de Música, culminando com a criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), em Brasília, no ano de 1988¹⁰¹. Como se pode observar, o movimento criativo da escola da Bahia deixou rastros e marcas que se estendem até a atualidade.

Desde a sua fundação, a ANPPOM incluiu as principais subáreas de Música e fez questão de englobar nos seus propósitos tanto a parte teórica como as práticas da área de Música. Essa visão estimulou conversas, debates, contatos e trocas de saberes entre e inter subáreas e pesquisadores, músicos e professores. Até então, os pós-graduados, principalmente aqueles que foram formados no exterior, estavam dispersos e trabalhando isoladamente. Não havia ainda um corpo de publicações brasileiras na área, inserindo pesquisas e reflexões sobre o contexto brasileiro formado por professores, artistas e pesquisadores. A produção estava concentrada mais na realização de concertos (com programas impressos), publicação de livros isolados e gravação de discos e fitas. As apresentações dos primeiros trabalhos escritos tinham como foco discutir os valores e problemas abordados, sua relevância nos contextos brasileiro e internacional, os métodos usados, assim como, principalmente, tinham a intenção de gerar questões desafiantes e formadoras para aqueles que estavam apresentando os trabalhos. O desafio era formar um corpo de profissionais e acadêmicos que pudesse dar suporte ao trabalho de consolidação da área de Música perante o sistema governamental, representado pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), CAPES e MEC. Até então, a área não dispunha de mecanismos de suporte financeiro para pesquisas, o que foi iniciado a partir da criação da ANPPOM e sua representatividade no CNPq.

Em 1991, os principais articuladores da subárea de Educação Musical fundaram, em Salvador, a ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) para focalizar os diversos assuntos pertinentes ao ensino musical nos vários níveis de ensino e contextos socioculturais, sem deixar, no entanto, de estar

¹⁰⁰ Ilza Nogueira foi aluna de Composição de Ernst Widmer, liderou a fundação da ANPPOM e foi sua primeira presidente.

¹⁰¹ Atuei como primeira-secretária da primeira diretoria da ANPPOM, presidida por Ilza Nogueira.

sempre associada à ANPPOM. Mais tarde foram também criadas a ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), a TEMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical) e a ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical). A existência das demais associações das subáreas (educação musical, etnomusicologia, práticas interpretativas e teoria da música) tem estimulado trabalhos nessas especialidades e conexões com a ANPPOM. Assim, a produção da área de Música tem crescido a cada ano. Dispor de tempo nos congressos das especialidades para avaliar e discutir estudos e propostas é muito positivo para estimular uma produção mais consistente. Porém, à medida que aumenta o número de trabalhos aprovados, o tempo fica sempre curto para discussões e aprofundamentos. Portanto, em termos históricos, houve realmente a necessidade da subdivisão associativa para aprofundar os assuntos, para consolidar cada subárea em nível governamental e para haver um contato mais especializado entre os seus associados, adequando interesses e soluções de problemas às pesquisas.

Música e Educação

A criação das associações da área de Música não apenas contribuiu para consolidar as subáreas de música no País, como ajudou a formar novas lideranças para desenvolver estudos e promover seminários reflexivos sobre a produção teórica e prática na área musical. Nesse sentido, a educação em música foi bastante beneficiada com a existência da ANPPOM e da ABEM, não somente por receber aportes financeiros governamentais para pesquisas, publicações e eventos, mas também pela criação, reconhecimento e suporte de cursos de pós-graduação nas instituições de ensino superior, facilitando a ampliação de uma rede de contatos internacionais para fomento de trocas de saberes e informações.

Com o trabalho desenvolvido a partir da ANPPOM, e com o fortalecimento da área de educação musical através da representação latino-americana da ABEM na Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME), houve maior discussão de metodologias, de abordagens de ensino musical; houve também um aumento de pesquisas relacionadas ao ensino de música, houve maior interesse em saberes informais desenvolvidos pelos mestres das manifestações populares e houve, principalmente, interesse nos trabalhos especializados de ensino musical (estúdio instrumental, corais, bandas, grupos mistos etc.) e na luta para inserção dos conteúdos de música como especialidade na legislação brasileira de ensino (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB). Eu (UFBA), Liane Hentschke (UFRGS), José Adolfo Moura (Minas Gerais) e, depois, Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) estivemos muito envolvidos, nesta

época difícil, com os trabalhos de reconhecimento das áreas de artes como especialidades, desenvolvidos no âmbito da Comissão de Especialistas da Secretaria de Ensino Superior do Ministério da Educação (CEE-ARTES e depois CEE-Música). Esse trabalho de base foi fundamental para que as instituições de ensino fizessem oferta de cursos na especialidade musical, em vez de cursos de educação artística.

Hoje, amanhã e depois

Pesquisas e eventos organizados no País até hoje têm sido profícuos, diversificados e têm contribuído para o crescimento da área de música. Sem dúvida alguma, não somente os números podem indicar que o processo de consolidação da área funcionou, como também a qualidade da produção gerada pelos atores do processo. É evidente que temos ainda de vencer muitos obstáculos que vão surgindo a partir dos momentos de crises políticas. Porém, hoje existem doutores e mestres no País nas diversas especialidades trabalhando nos cursos de graduação e de pós-graduação; existem cursos de especialização nas práticas interpretativas e também cursos profissionalizantes. Portanto, acredito que, em termos de formação de pessoas na graduação e na pós-graduação, através de suporte governamental, estamos demonstrando um desenvolvimento positivo.

Porém, em relação à prática da educação musical nas escolas, além do desenvolvimento do projeto PIBIC (MEC), que estimula de forma positiva a presença de estagiários de música nas escolas, sabemos que o ensino de música ainda precisa ser mais qualificado e amplo. Mesmo que a formação do professor de música esteja mais aprofundada, os ambientes escolares ainda não têm absorvido ou aproveitado de forma substancial os saberes e aptidões de professores e alunos, no âmbito das instituições escolares que contratam os profissionais (públicas e privadas). Existem carências causadas pela ausência de melhores salários, materiais de trabalho, espaço adequado e oportunidades de divulgar os trabalhos com os alunos nos contextos das cidades onde atuam.

Refletindo sobre o hoje, o amanhã e o depois no nosso contexto brasileiro, prefiro continuar sendo otimista. A crise moral, política e econômica que aflige a sociedade brasileira hoje é um sintoma de que o nosso sistema de educação não tem conseguido dar conta do que o contexto sociocultural precisa para superar os desafios e operar em todos os sentidos nas suas profissões e vidas cotidianas, com segurança e apoio social e governamental.

Portanto, não se trata apenas de um problema do ensino de música, mas geral. Podemos até, talvez, afirmar, sem constatar com estatística, que

na verdade a música, apesar dos pesares, tem sido um dos elos para aliviar as tensões sociais e servido de alento para tantas comunidades que sofrem com os desacertos. ONGs e tantos projetos sociais têm promovido o trabalho com a música visando oferecer oportunidades de encontros mágicos que ajudam a superar as dificuldades que vão surgindo nas vidas de crianças e jovens.

Mas esses trabalhos não são suficientes para o enfrentamento da grande crise atual na segurança, na educação, com os baixos índices de qualidade educativa, na oferta de trabalho para tantos desempregados, nos altos índices de consumo de drogas e dificuldades de acesso a um sistema de qualidade em saúde, sem contar as dificuldades atuais de apoio financeiro para projetos culturais e musicais educativos.

Buscando ser otimista, vejo que estamos tentando, como povo, passar a limpo a corrupção que assola os diversos setores de atividades que podem fazer o País continuar crescendo e desenvolvendo. Tudo isso que está acontecendo pode resultar em reflexões e ações positivas se pudermos superar o que está emperrando com soluções a curto, médio e longo prazos.

Nesse sentido, estou desenvolvendo reflexões na linha da sustentabilidade, da mediação, da articulação entre pessoas, saberes e instituições. Em conferência no Rio de Janeiro (coordenado pelo Dr. José Nunes Fernandes), em artigo para o PROCAD (coordenado pela Dra. Cristina Tourinho) e em palestra via web para algumas instituições internacionais (coordenada pela Dra. Patricia González, México), tenho mencionado aspectos, que considero fundamentais para a qualidade do ensino, relacionados à sustentabilidade.

Porém, se refletirmos com mais atenção, não somente os currículos de música, mas também as associações da área de Música, em especial a ANPPOM, precisam refletir e criar relações entre o ontem, o hoje e o amanhã em termos de sustentabilidade, não somente pelos aspectos relacionados com a qualidade de ensino e com a memória nacional, como também, principalmente, pela própria saúde de todos os seres humanos envolvidos nas tarefas cotidianas que atuam nas instituições que oferecem serviços educacionais e artísticos à sociedade.

Inspirada na visão filosófica de Deleuze e Guattari, que criam a ideia do rizoma¹⁰², podemos talvez tomar como metáfora o design das raízes (da gra-

¹⁰² Deleuze inspirou-se na botânica para criar o conceito de rizoma na filosofia. A grama é um exemplo bastante conhecido de planta rizomática, assim como o bambu e a cana de açúcar – todos da família das gramíneas (*Gramineae*). A bananeira também tem rizomas, responsáveis por sua eficiente reprodução por “clonagem”. Deleuze explica o seu conceito filosófico em entrevista publicada no jornal *Liberación*, em 23 de outubro de 1980: “O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essên-

ma, por exemplo) que se reproduzem por clonagem e apresentam um sistema aberto. Podemos hoje, com as possibilidades que as redes de comunicação nos oferecem, imaginar nossas associações de área como mapas ou redes que se espalham em várias direções, pulsantes, construindo e crescendo por onde há espaço, florescendo onde encontra possibilidades.

Para desenvolver e crescer precisamos ter coragem, organização, informação. O trecho abaixo nos estimula no enfrentamento do caos, a fazer e refazer nossas pequenas revoluções individuais, externas e internas, a superar e enfrentar as coleiras eletrônicas e as ideias prontas que nos amordaçam a todo instante, para termos ao menos a sensação de estarmos fazendo algo eticamente satisfatório, e por estarmos cumprindo a parte que nos cabe nessa realidade. Os autores afirmam (1991):

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto, agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa “fantasia” (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo (DELEUZE & GUATTARI, 1991: 255).

A filosofia, a arte e a ciência podem sempre contribuir para multiplicar conexões de ideias e pessoas no sentido de enfrentar as sensações e os eventos causados pelos ventos desse momento de crise em que vivemos hoje no Brasil e em vários pontos do mundo. Como os autores mencionados dizem: “Mas a arte, a ciência e a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos... A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergu-

cias. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência”. Ao contrário do pensamento linear, o rizoma concebido por Deleuze & Guattari “não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente”.

lhemos no caos. Só o venceremos a este preço” (Ibid, p. 259). Porém, para dar um bom mergulho, precisamos ter um bom fôlego ou ter alguma proteção e oxigênio para não morrer afogados.

A ANPPOM e as demais associações da área de Música, através dos seus associados, podem, cada uma a seu modo, mergulhar na realidade atual, estimular e buscar ideias, propostas que possam, no espaço e no tempo, seguir uma ordem de enfrentamento dos desafios que surgem em cada contexto. A educação sustentável precisa incentivar e cultivar em cada indivíduo habilidades e posturas corajosas para buscar suas soluções e gerar pequenas revoluções no pensar, propor e atuar, com vistas a um todo coeso, protetor, estimulante, múltiplo e significativo para que nossas semelhanças e diferenças possam tornar-se rizomas e pontes articulatórias em direção ao desenvolvimento sustentável.

Sustentabilidade e educação musical

A literatura internacional consultada sobre sustentabilidade sugere que os currículos dos cursos precisam otimizar seu desenvolvimento em termos dos pilares sociopolítico, econômico e ambiental, sendo que o ponto de interseção desses três pilares representa em que lugar o seu desenvolvimento sustentável ou sua remediação pode ser otimizado. Motivada pelo assunto, conceituei esses pilares em relação aos cursos de Música, em texto publicado em 2016¹⁰³.

O tema sustentabilidade apresenta-se hoje como um fenômeno global. Entretanto, há poucas notícias na literatura nacional sobre o desenvolvimento de currículos que pretendam integrar, na educação musical, tópicos e práticas para observar e preparar as pessoas para a sustentabilidade, vista de modo geral¹⁰⁴. Encontramos textos dos doutores Manoel Veiga (Bahia) e José Augusto Mannis (São Paulo), que abordam assuntos de grande interesse para pesqui-

¹⁰³ Alda Oliveira: “Articulações e pontes: reflexões sobre a formação de professores e educadores em música”. Conferência proferida no IV SIMPOM, coordenado por Dr. José Nunes Fernandes no Rio de Janeiro, 2016. Acesso: www.unirio.br/simpom

¹⁰⁴ <http://dx.doi.org/10.1108/14676371111098294> Barbara Clark e Charles Button (internet) “describe the components of a sustainability transdisciplinary education model (STEM), a contemporary approach linking art, science, and community, that were developed to provide university and K-12 students, and society at large shared learning opportunities.” Na literatura nacional, encontramos os textos de:

a) Manuel Veiga: “Sustentabilidade e música: uma visão enviesada.” *Música e Cultura: revista da ABET*, vol.8, n. 1, p. 19-33, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

b) José Augusto Mannis: “Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares”. São Paulo, UNICAMP.

sas e reflexões.

No entanto, existe uma ampla literatura internacional¹⁰⁵ que descreve usos inovadores das artes na educação profissional, inclusive na medicina. Sabe-se que, onde o ensino usa as artes como suporte, o faz de forma idiossincrática. As atividades e as formas de usar as artes estão relacionadas mais com o interesse e o entusiasmo dos professores como indivíduos do que com decisões estratégicas de planejamento e *design* curricular (Haidet et al, 2016, resumo). Analisando a literatura publicada sobre o tema (bases de dados PubMed e ERIC), os autores descrevem muitos usos inovadores das artes na educação profissional e identificam quatro temas comuns nesses trabalhos, destacando quatro pontos:

(i) as qualidades únicas das artes que promovem a aprendizagem, (ii) as maneiras particulares como os aprendentes se envolvem com a arte, (iii) os resultados de aprendizagem documentados a curto e longo prazo decorrentes do ensino baseado nas artes e (iv) considerações pedagógicas específicas para o uso das artes para ensinar em contextos de educação profissional. (Haidet et al, Resumo, 2016)

Pode-se perceber que a música e as demais artes têm sido propostas como conhecimento de valor em currículos de outras áreas de conhecimento em muitos locais. Porém, a autora Sobreira (2014) analisou textos de educação musical no Brasil que dialogam com o campo do Currículo. Ela observou, nos textos publicados pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), que as relações estabelecidas até então não são expressivas. Sobreira escreve:

Foram analisados trinta e um exemplares da *Revista da Abem* e quatro da revista *Fundamentos da Educação Musical*, publicados entre 1992 e 2013. O estudo mostra que as conexões entre os dois campos ainda não são expressivas e que as pesquisas do campo da Educação Musical podem se beneficiar ao incorporar contribuições advindas do campo do Currículo. (SOBREIRA, Resumo, 2014)

¹⁰⁵ Haidet et al. Artigo publicado na Revista "Medical Education" (Março, 2016): "A guiding framework to maximise the power of the arts in medical education: a systematic review and metasynthesis" · Março, 2016 Texto original do resumo: "A rich literature [using the PubMed and ERIC databases] describes many innovative uses of the arts in professional education. However, arts-based teaching tends to be idiosyncratic, depending on the interests and enthusiasm of individual teachers, rather than on strategic design decisions.... Four common themes were identified describing (i) unique qualities of the arts that promote learning, (ii) particular ways learners engage with art, (iii) documented short- and long-term learning outcomes arising from arts-based teaching and (iv) specific pedagogical considerations for using the arts to teach in professional education contexts."

Um curso sociopoliticamente sustentável (reconhecido por órgãos de diversas instâncias sociais e políticas, e legalmente qualificado), economicamente sustentável (capaz de angariar e gerar fontes de renda que possam mantê-lo) e ambientalmente sustentável (com cooperação entre os participantes) precisa transcender os parâmetros individuais e da instituição vista como elemento micro. É possível desenvolver uma postura sustentável, de caráter rizomático e articulador, no âmbito acadêmico, assim como também sustentável para a sociedade, para o profissional egresso dos cursos superiores e dos contextos informais, que irão trabalhar e contribuir para o mercado de trabalho. O professor de música pode ser formado com um grau de autonomia para gerir sua carreira, fazer escolhas coerentes à sua proposta de trabalho e cuidar de sua educação continuamente. Embora as instituições tenham essa preocupação quando estruturam os projetos pedagógicos e currículos, os desafios apresentados pelo mercado de trabalho ao educador musical, especialmente ao recém-licenciado, são numerosos e diversos. Aprender a lidar com o conhecimento disponível e mutante, além de aprender a decifrar soluções para as diferentes problemáticas do mundo real de trabalho, ao longo do percurso, é uma eterna aprendizagem de saberes que não se adquirem completamente durante o período da graduação.

Voltando às raízes (Ernst Widmer e contexto), percebemos que, como professor, ele tentava despertar nos alunos brasileiros uma compreensão de que a partir das nossas próprias experiências musicais e artísticas poderíamos ver o que o mundo estava nos mostrando. Widmer ajudava os alunos a olhar o novo sem medo, preconceitos e anacronismos, valorizando as atividades didáticas que partiam da vivência da atualidade e depois caminhava para trás no tempo. Atitudes ortodoxas e anacrônicas eram questionadas e postas à prova diante dos desafios que eram colocados. Nos seus textos, Widmer defende a criatividade construtiva, o trabalho criativo, usando principalmente a sua intuição de educador, mas buscando também leituras de autores que desafiem as suas mentes. Portanto, esse processo articulava a teoria e a prática, sempre.

De acordo com Widmer, o ponto de partida da educação musical seria a imaginação da criança (mesmo que reprodutora ou familiar no início), que pode ser transformada pouco a pouco em construtiva, propondo, então, três processos que visam, antes de tudo, a estimular e manter a criatividade de todos os envolvidos: a) a transformação constante dos elementos (variação); b) a diversidade dos próprios implicados (dinâmicas de grupo); c) introdução de elementos estranhos (catalisadores).

Articulando nossos pensamentos com as recomendações de Widmer e outros teóricos, ressaltamos a necessidade de incorporar, na formação de músicos e educadores, conteúdos e práticas que conscientizem os participantes dos processos sobre sustentabilidade (em todos os aspectos) e mediação. Es-

ses tópicos estão sendo considerados pontos fundamentais para que as pessoas tenham uma melhor qualidade de vida no planeta e possam se relacionar dentro da sociedade de forma mais humanizada. Ressaltamos a incorporação curricular das competências e habilidades músico-pedagógicas articuladoras (por exemplo, dos elementos destacados na abordagem PONTES) visando a tornar os futuros professores de música articuladores, mediadores do conhecimento musical, competentes para trabalhar em diferentes contextos, níveis de ensino e faixas etárias, estruturas e realidades de ensino.

Mencionamos aqui algumas razões técnicas, sociopolíticas, culturais e educacionais para que essa visão aberta e articulada possa ser considerada. Podemos destacar algumas razões técnicas: já que cada professor de música e músico tem seus valores, suas vivências socioculturais e técnicas metodológicas, pois vêm de diferentes escolas e foram orientados por diferentes tutores, torna-se importante que eles aprendam a articular essas técnicas e vivências aos seus trabalhos profissionais, adaptando-se às diferentes realidades de ensino musical e aos perfis de alunos, em seus níveis de desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor. Os professores precisam saber modular suas habilidades técnicas às atividades e repertórios, aos conteúdos selecionados nos currículos e programas escolares. Os materiais didáticos são publicados com suas próprias características e níveis de dificuldade, mas que, em geral, precisam ser adaptados às diferentes situações de classe, de objetivos ou de perfis individuais. Não somente professores precisam saber articular suas propostas às diferentes realidades de trabalho. Também os músicos profissionais e bacharéis podem desenvolver essas aptidões aplicando-as aos seus shows, ensaios, propostas de formação de plateias e qualquer outro trabalho que envolva a participação de outros indivíduos. Nossas associações de área também podem modular, adaptar e articular suas atividades e propostas às novas situações, ao perfil que a crise aponta para nossos cursos e pesquisas.

Destacamos também algumas razões sociopolíticas: no momento atual, os desafios sociais, políticos e econômicos afetam a qualidade da educação brasileira e os rumos da formação de crianças e jovens cidadãos. De modo geral, afetam principalmente as relações interpessoais, a segurança, a qualidade do aprendizado dos alunos e o trabalho dos professores, tanto em escolas públicas como em algumas escolas da rede privada de ensino. Torna-se imprescindível alcançar um desenvolvimento que seja sustentável, explorando novas possibilidades de atuação associativa e individual, se quisermos ter um futuro mais positivo. É preciso buscar soluções, resolver problemas e tensões comuns e, finalmente, explorar novos horizontes.

Mencionamos aqui algumas razões técnicas, sociopolíticas, culturais e educacionais para que essa visão aberta e articulada possa ser considerada. Podemos destacar algumas razões técnicas: já que cada professor de música

e músico tem seus valores, suas vivências socioculturais e técnicas metodológicas, pois vêm de diferentes escolas e foram orientados por diferentes tutores, torna-se importante que eles aprendam a articular essas técnicas e vivências aos seus trabalhos profissionais, adaptando-se às diferentes realidades de ensino musical e aos perfis de alunos, em seus níveis de desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor. Os professores precisam saber modular suas habilidades técnicas às atividades e repertórios, aos conteúdos selecionados nos currículos e programas escolares. Os materiais didáticos são publicados com suas próprias características e níveis de dificuldade, mas que, em geral, precisam ser adaptados às diferentes situações de classe, de objetivos ou de perfis individuais. Não somente professores precisam saber articular suas propostas às diferentes realidades de trabalho. Também os músicos profissionais e bacharéis podem desenvolver essas aptidões aplicando-as aos seus shows, ensaios, propostas de formação de plateias e qualquer outro trabalho que envolva a participação de outros indivíduos. Nossas associações de área também podem modular, adaptar e articular suas atividades e propostas às novas situações, ao perfil que a crise aponta para nossos cursos e pesquisas.

Destacamos também algumas razões sociopolíticas: no momento atual, os desafios sociais, políticos e econômicos afetam a qualidade da educação brasileira e os rumos da formação de crianças e jovens cidadãos. De modo geral, afetam principalmente as relações interpessoais, a segurança, a qualidade do aprendizado dos alunos e o trabalho dos professores, tanto em escolas públicas como em algumas escolas da rede privada de ensino. Torna-se imprescindível alcançar um desenvolvimento que seja sustentável, explorando novas possibilidades de atuação associativa e individual, se quisermos ter um futuro mais positivo. É preciso buscar soluções, resolver problemas e tensões comuns e, finalmente, explorar novos horizontes.

Apesar de o crescimento econômico ter reduzido as taxas globais de pobreza, tem havido um aumento da vulnerabilidade, da desigualdade, da exclusão e da violência dentro das sociedades e entre diferentes sociedades em todo o mundo. Padrões insustentáveis de produção econômica e consumo estão contribuindo para o aquecimento global. A degradação ambiental e o aumento de desastres naturais são um fato. Enquanto os direitos humanos foram fortalecidos, sua implementação e proteção continuam dificultados. Como exemplo, a conquista do empoderamento progressivo de mulheres e seu maior acesso à educação. Apesar disso, as mulheres continuam a sofrer discriminação na vida pública, no trabalho e até no lar. A violência continua a enfraquecer seus direitos. Embora o desenvolvimento tecnológico esteja contribuindo para maior interconectividade, trocas, cooperação e solidariedade, assistimos ao aumento da intolerância cultural e religiosa, aumento da corrupção política e conflitos identitários. Por essas razões e muitas outras, a educação precisa se tornar um elemento transformador com perspectivas sustentáveis.

Temos no Brasil de hoje um ambiente acadêmico que torna os cursos de Licenciatura em Música e as demais opções – por exemplo, curso de instrumentos, voz, composição, regência, etnomusicologia – muito procurados, pois são formadores de músicos e educadores musicais, já que a nova legislação federal exige que a música integre os projetos político-pedagógicos das escolas. Muitos projetos político-pedagógicos usam a música como elemento de transversalidade e facilitador para o ensino de conteúdo das matérias de português e matemática, outros para geografia e história etc. Portanto, existe uma procura no mercado de trabalho das escolas de ensino básico por licenciados em Música, não somente para desempenhar papel de professor especializado em sua área de música, como também para tarefas de orientação curricular, formação especializada de professores ou atividades recreativas para grupos com necessidades especiais ou de atividades comunitárias e artísticas.

Esse interesse social pela formação pedagógico-musical tem, de certa forma, fortalecido esses cursos no País, pois aumentou a procura tanto por indivíduos que já se dedicam ao ensino como por músicos profissionais. É grande a força da música para estimular e motivar pessoas, especialmente quando se trata de grupos e comunidades, assim como para trabalhos com a área de saúde e reabilitação.

Apresentamos também razões culturais para inserir posturas articulatórias na educação. Se queremos profissionais que relacionem prática e teoria, música com educação, professores precisam cultivar parcerias com indivíduos, grupos e entidades que detenham o conhecimento sobre diferentes estilos de repertórios musicais não somente locais, mas regionais, nacionais e mundiais, abarcando diversos estilos artísticos. As competências e habilidades de trabalhar com flexibilidade de uso das informações referentes aos produtos culturais precisam estar incorporadas nos programas ou então nos cursos de extensão ou de educação continuada. Aspectos referentes à identidade também permeiam as razões pelas quais os professores precisam se envolver nos saberes articulatórios. Para facilitar a música na vida dos alunos e de todos os envolvidos no processo educacional, os participantes e as instituições precisam ser articuladores e articulados, precisam mediar os contatos e os projetos.

Razões de cunho educacional também são relevantes. Alguns profissionais são mais conservadores, outros, inovadores ou resistentes. Muitos modos de ensino de música são praticados, porém alguns resistem em basear suas escolhas didáticas em dados confiáveis de pesquisas ou nas reflexões e conselhos de profissionais mais experientes. É importante que o trabalho das associações da área continuem a fomentar a educação continuada para que os profissionais desenvolvam seu conhecimento técnico-musical ou pedagógico para adaptar ou modular materiais didáticos, conteúdos e repertórios aos

níveis de desenvolvimento individuais, às aptidões, às necessidades, aos talentos especiais e às preferências dos alunos com quem trabalham.

Atividades musicais e artísticas motivam os alunos a permanecerem na escola, estimulam os associados a frequentarem os encontros e eventos das associações, ou seja, podem contribuir para diminuição da evasão e para o aumento da participação das pessoas. A música trabalha com o domínio afetivo e com o psicomotor de forma profunda; portanto, uma preparação pedagógica que inclua o desenvolvimento de competências e habilidades para a construção de pontes e articulações pedagógicas contribui para o empoderamento dos professores, facilitando reflexões sobre atos e produtos, fortalecendo funções de liderança e transformando o processo educativo e associativo mais significativo.

O texto publicado pela UNESCO nos alerta para o fato de que temos de aprender a dar as mãos, a trabalhar em parceria, de forma colaborativa, humanista. A UNESCO (2015 e 2016)¹⁰⁶ entende que:

Isoladamente, a educação não pode esperar resolver todos os desafios relacionados ao desenvolvimento, mas uma abordagem humanista e holística da educação pode e deve contribuir para alcançar um novo modelo de desenvolvimento. Nesse modelo, o crescimento econômico deve ser orientado por uma gestão ambiental responsável e pela preocupação com paz, inclusão e justiça social. Os princípios éticos e morais de uma abordagem humanista ao desenvolvimento levantam-se contra a violência, a intolerância, a discriminação e a exclusão. No que se refere à educação e à aprendizagem, significa ir além da estreita visão utilitarista e economista, buscando integrar as múltiplas dimensões da existência humana. (UNESCO, 2016, p. 9)

Contexto em ações, contexto em sons

Refletindo especialmente sobre a formação de professores de música no Brasil na perspectiva do desenvolvimento sustentável, com todo o respeito que tenho por todos os colegas que trabalharam nas várias gestões nesses 30 anos de atuação, considero que a ANPPOM tenha estabelecido interfaces com as subáreas da Música e que, politicamente, esses laços estejam nos fundamentos da sua raiz. Porém, os frutos e construtos desse grande rizoma ainda não desabrocharam no contexto da realidade brasileira. Especificamente no

¹⁰⁶ MAROPE, P. T. M; Chakroun, B. e Holmes, K.P. *Liberar o potencial: Transformar a educação e a formação técnica e profissional*. Repositório UNESCO de acesso livre (<http://unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en>), 2015.

que se refere ao desenvolvimento de uma educação musical, verdadeiramente musical e abrangente, as associações que foram criadas a partir da ANPPOM, como a ABEM, a ABET, a ABRAPEM e a TeMA, a meu ver, podem e precisam estar trabalhando juntas, através de vínculos políticos, teóricos e práticos, para desenvolver propostas, projetos e práticas que promovam crédito, saberes e valores significativos na sociedade em geral e no âmbito dos governos municipal, estadual e federal, que possam alavancar resultados mais promissores para a formação de políticas e de profissionais aliados na causa de melhores práticas nas escolas e instituições que se dedicam à formação na área musical.

No que se refere às possibilidades estéticas e tecnológicas possíveis e disponíveis na atualidade, o papel da ANPPOM tem sido importante para garantir os apoios financeiros das pesquisas e cursos de pós-graduação nas várias vertentes da área de Música e também para garantir representatividade nos vários órgãos governamentais. Esse suporte tem sido proveitoso, no que concerne ao apoio e representatividade nos conselhos do CNPq, da CAPES, do MinC e do MEC. Em termos de perspectivas político-acadêmicas, o grupo que trabalhou na fundação da ANPPOM já supunha os desmembramentos associativos das subáreas, inclusive visando ao fortalecimento da produção acadêmica e sua promoção. Parece que isso foi alcançado, pois o número de trabalhos que tem sido apresentado e produzido ao longo das associações da área de Música tem crescido a cada ano, assim como dos seus participantes.

No entanto, a área de Música, especialmente a de educação musical, ainda carece de suporte para fomento no que se refere à aplicação e divulgação das pesquisas, produtos e fundamentos produzidos pelos cursos superiores e pesquisadores. Apesar da ABEM ter um trabalho reconhecido pelos profissionais atuantes, ela sozinha não tem como dar conta da imensidão de elementos e variáveis que compõem a realidade atual e atuante dos profissionais que se dedicam à educação de crianças e jovens neste país. No primeiro Estatuto da ABEM, Capítulo I, Artigo 1¹⁰⁷, existe um parágrafo que afirma: “A ABEM estará vinculada à ANPPOM”. Não tenho conhecimento do atual Estatuto da ABEM e das demais associações de subáreas da Música, mas parece que esse vínculo não tem acontecido ou resultado em práticas e propostas concretas.

Nossas associações, sem dúvida alguma e, principalmente, com a ajuda da ANPPOM, podem contribuir para que os cursos de educação de qualidade em Música possam otimizar seus próprios desenvolvimentos em termos

¹⁰⁷ Estatuto da ABEM publicado no Setor Gráfico do CPG – Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na rua Prof. Annes Dias, 15º andar, em Porto Alegre. Faziam parte dessa diretoria (1993-1995): Alda Oliveira (presidente), Liane Hentschke (primeira-secretária), Diana Santiago (segunda-secretária), Ana Cristina Tourinho (tesoureira). Conselho Editorial: Raimundo Martins (editor), Rosa Fuks, Ilza Nogueira, Irene Tourinho e Esther Beyer.

dos pilares da sustentabilidade sociopolítica, econômica e ambiental e podem também otimizar a sustentabilidade dos educadores musicais para a sua prática profissional. Os desafios da educação brasileira são imensos, as visões políticas muitas vezes chegam a impedir o desenvolvimento de um trabalho construtivo e esteticamente significativo nas escolas, de tal forma que não se consegue horários, salas especiais nem materiais para o trabalho musical (com raras e belas exceções).

Portanto, espero que nas próximas décadas a ANPPOM possa oferecer o suporte político congregante para galgar o objetivo de fortalecer os cursos e profissionais da área de Música, proporcionando oportunidades de desenvolver uma visão formadora de qualificação contínua, especialmente voltada para professores de música oriundos dos cursos superiores e também dos diferentes contextos populares, assim como para os indivíduos autodidatas.

Essa visão de formação sustentável, articulada e contínua pode significar melhores oportunidades de criar propostas na práxis escolar que venham unir forças para conseguirmos ampliar conexões internas e externas de profissionais e de projetos, festivais nacionais educativos, filmes, documentários, vídeos, aplicativos, CDs com repertórios e grupos musicais de diversos estilos e tendências, que sejam motivadores para os estudantes da rede e que valorizem a produção nacional, local e internacional, possibilitando múltiplas vivências em músicas erudita, popular e das tradições culturais do Brasil. O contexto brasileiro, no que se refere à educação musical, pode ter amplas possibilidades de sons, de entrocamentos e transversalidades curriculares musicais, que engrandeçam e animem os contextos culturais e escolares, fomentando projetos e escolas sustentáveis e humanizadas que promovam os indivíduos e a nossa cultura. Assim, a união de saberes e forças políticas das nossas associações em geral, via ANPPOM, poderão, com certeza, contribuir para o surgimento de um novo processo de consolidação das especialidades através da comunhão e das conexões educativas e culturais que poderão advir através de propósitos sustentáveis e articulados. A construção coletiva de pontes pode ser muito bem-vinda para a ANPPOM nesse momento em que comemora seus 30 anos de vida. Ativando as mentes das pessoas, dos seus associados, podemos obter resultados desafiadores, a princípio. Porém, mais tarde podem ser construções poderosas com ramificações de conhecimento e de ações que contribuirão para um novo processo de consolidação e aprofundamento da área de Música no País.

REFERÊNCIAS

- BACON, Christopher, Mulvaney, Dustin, Ball, Tamara, DuPuis, Melanie, Gliessman, Stephen, Lipschutz, Ronnie & Shakouri, Ali. "The creation of an integrated sustainability curriculum and student praxis projects". *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Vol. 12 No. 2, 2011, p. 193-208. Acesso em abril 2016. www.emeraldinsight.com/1467-6370.htm
- CASTILLO, Romer. Pambansang Pamantasang Batangas. "What does one argue for when one refers to 'quality education' for learners?" *ResearchGate*. Acesso em 17 de Mar, 2016. https://www.researchgate.net/post/What_does_one_argue_for_when_one_refers_to_quality_education_for_learners
- CLARK, Barbara e BUTTON, Charles. "Sustainability transdisciplinary education model: interface of arts, science, and community (STEM)". Emerald Group Publishing Limited: *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Vol. 12 Iss: 1, pp.41 – 54, 2011. Acesso em 4/12/2016 <http://dx.doi.org/10.1108/14676371111098294>
- COLWELL, Richard. "Music Education and Experimental research". In: *Journal of Research in Music Education*, XV, N.o. 01. Spring: 1967.
- CRAIN, William. *Theories of Development*. Concepts and Applications. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* (1991) Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz (Trad.). Coleção TRANS. Direção de Eric Alliez. Acesso em 27.04.2017 http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf
- EUROPEAN Commission Directorate-General for Education and Culture. Lifelong learning: policies and programme school education; *Comenius. Education and Training* 2020. Thematic Working Group 'Professional Development of Teachers'.
- FOGAÇA, Vilma de O. S. *Formação inicial e continuada do educador musical: articulações pedagógicas e musicais no desenvolvimento das competências docentes*. 258f. Tese (Doutorado em Execução Musical). Orientadora: Profa. Dra. Alda Oliveira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- HAIDET, Paul; Jarecke, Jodi; Adams, Nancy; Stuckey, Heather; Green, Michael; Shapiro, Daniel; Teal, Cayla; Wolpaw, Daniel. "A guiding framework to maximise the power of the arts in medical education: a systematic review and metasynthesis". Mar, 2016 · USA, *Medical Education*, 50(3): 320-331, Março 2016. Acesso em 7.02.2017. DOI: 10.1111/medu.12925
- MANNIS, José Augusto. *Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares*. São Paulo, UNICAMP.
- MAROPE, P.T.M; Chakroun, B. e Holmes, K.P. "*Liberar o potencial: Transformar a educação e a formação técnica e profissional*". Repositório UNESCO de acesso livre (<http://unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en>). Título original: Unleashing the potential: transforming technical and vocational education and training (Education on the move). Paris 07 SP, França: 2015.
- OLIVEIRA, Alda. *A Abordagem PONTES para a Educação Musical*. Aprendendo a Articular. São Paulo: Paco Editorial, 2015.
- OLIVEIRA, Alda. "Articulações e pontes: reflexões sobre a formação de professores e educadores em música". Rio de Janeiro: *IV SIMPOM*. XXII Colóquio do PPGMUS da UNIRIO, no. 4, pp. 1-18, 2016. Acesso em 2/2/2017 Conferência. ANAIS do IV SIMPOM 2016. Disponível em: www.unirio.br/simpom
- PERERA, Chamila Roshani; Hewege, Chandana Rathnasiri. "Integrating sustainability education into international marketing curricula". *International Journal of Sustainability in Higher Education*, Janeiro, 2016.

SOBREIRA, Sílvia Garcia. “ Conexões entre Educação Musical e o campo do Currículo”. In: *Revista da ABEM*. v.22, n.33, p.95-108 jul.dez. Londrina, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducaocaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/354> Acessado em: 13/02/2017.

TRINDADE, Rafael. Acesso em 26/4/2017 <https://razoainadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>

UNESCO. *Repensar a educação: rumo a um bem comum mundial?* Brasília: UNESCO Brasil, 2016. [Título original: Rethinking education: towards a global common good?]

VEIGA, Manuel. Sustentabilidade e música: uma visão enviesada. *Música e Cultura: revista da ABET*, *bvol.8*, n. 1, p. 19-33, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

COMPOSIÇÃO, ANÁLISE, INVENÇÃO

*Silvio Ferraz*¹⁰⁸

Para introduzir este artigo, tomei como base duas proposições: a do “método de dramatização”, de Gilles Deleuze, e a ideia de “invenção”, tal qual a propôs Gilbert Simondon em seu curso “Imagination et Invention”. A primeira tem por objeto a inversão da colocação do problema no platonismo: “o que é?”, propondo retirar o foco do objeto, da relação que prevê uma separação objeto-sujeito, para colocar o problema através de outras questões. Para Deleuze, a questão platônica “o que é?” já há um bom tempo poderia ter cedido seu lugar a questões aparentemente muito mais simples, mas bem mais complexas: “quem?, quanto?, como?, onde?, quando?” (DELEUZE, 2002: 131). Não se trata de saber o que se passou em uma música, qual é o significado dela, daquelas frases. Esta questão nunca será a primeira, pois suas respostas dependem antes de quando, onde, como, quem e com quem. A primeira questão, “o que é?”, só pode ser respondida após se saber as alianças que estavam naquela experiência. Distinguem-se aqui dois modos de pensamento. De um lado, a crença de que haja, em uma determinada música, uma essência suficiente e que atravesse todos os seres humanos; de outro, a intenção de apenas tentar compreender o que se passou em uma situação muito específica de escuta e vivência.

¹⁰⁸ **Silvio Ferraz** é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Livre Docente pela UNICAMP. É autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* e do *Livro das Sonoridades e organizador de Notas-Atos-Gestos*. Desde seus primeiros estudos acadêmicos, nos anos 1980, quando participou da segunda ANPPOM, tem se dedicado a compreender a pesquisas acadêmicas sempre articulando estudos conceituais e a prática composicional. Atualmente é Professor Titular do curso de composição musical na USP e pesquisador da FAPESP e CNPq.

As duas proposições de certo modo remetem uma à outra, e assim a própria questão da invenção, não mais “o que é a invenção?”, mas onde a invenção se deu, quem teve de realizá-la, que forças se conjugaram no momento da invenção. Não se trata de buscar responder “o que é uma invenção?”. Isto nos levaria a discutir toda a linhagem do conceito, sua essencialidade, variáveis etc. Talvez valha pensar, antes, “quem inventa, inventa o quê?”, ou, como nos propõe Simondon: “a qual situação corresponde a invenção?”, e então como ele mesmo responde: “a um problema, a uma interrupção por obstáculo, por uma descontinuidade que tem a função de barreira” (SIMONDON, 2008: 139).

Por que começo com estas proposições? Para vislumbrar a prática da análise musical como invenção, aquela impulsionada pela força de atração de uma música, o que é bastante diferente das análises de fundamento escolástico, impulsionadas por algo que não está de fato na música, mas em um jogo de demarcação de territórios de conhecimento. De um lado, uma análise que estaria ligada à invenção; de outro, aquela relacionada ao uso estrito de manuais. Tal divisão, conforme observa o pesquisador do IRCAM, Moreno Andreatta, *Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XX^{ème} siècle : aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, este modelo segue as divisões já bastante recorrentes na história da teoria musical europeia. Na subdivisão de Guido Adler, realizada em 1885, conforme citado por Andreatta, de um lado temos a musicologia sistemática e, de outro, a histórica; a ênfase se dá para a primeira, que é subdividida em pesquisa (*Erforschung*), fundamentação (*Begründungen*), harmonia (*Harmonik*), rítmica (*Rhythmik*) e melos (*Melik*). Tal modelo, de certo modo, é comum ao final do século XIX e na música ele ganhará nova roupagem na proposição de Ernst Krenek em suas *Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen*, fundada no modelo binário do *Fondements de géométrie*, de David Hilbert, de 1899, colocando de um lado um pensamento axiomático e, de outro, as experiências sensíveis, conforme Andreatta (2003: 6-14).

É neste sentido que Luciano Berio vai propor ir além do prazer especulativo, axiomático e simplesmente simbólico:

A melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera. É por isso que os meus *Chemins*, onde eu cito, traduzo, expando e transcrevo minhas *Sequenze* para instrumentos solo, são também as suas melhores análises. [...] (BERIO: 1965).

Para Berio, toda análise é uma fabulação que tem um viés técnico, de trabalho do artesanato da composição. A fabulação pertence ao universo da

invenção, mais do que da doutrina, do controle ou simplesmente da decodificação. Para ele, a análise precisa ir além de “forma de prazer especulativo” ou “instrumento teórico para a conceptualização da música”, mas ser algo que permita uma “contribuição profunda e concreta ao processo criativo” (BERIO, 2006: 138).

Quem inventa inventa um desvio para retomar uma continuidade interrompida. Toda solução é um desvio que visa superar os limites colocados pela interrupção da continuidade. Todo problema é uma interrupção de fluxo. Cai uma pedra no caminho, é preciso transpor a pedra e retomar a continuidade do caminho ou aprender a viver na pedra e retomar outra continuidade. Trazendo uma imagem aqui, há sempre diversas continuidades, as linhas interrompidas não prosseguem apenas sendo redesenhadas, mas podem prosseguir de outros modos, podem prosseguir como pontos. Uma melodia interrompida põe um problema a quem vinha ouvindo, e o compositor apresenta uma saída: repete a melodia, muda de campo harmônico, faz uma escapada, propõe outra melodia e o ouvinte aceita ou não a saída, vai por ela e se sente satisfeito ou frustrado à espera da volta da melodia que ele seguia atento.

Se quem inventa inventa um desvio, é porque uma continuidade e um desvio se fizeram necessários, configurando o campo em que o problema deverá nascer: não haverá o problema da melodia caso não se tenha a melodia antes. E mesmo o desvio, a invenção, se dará conforme o campo desenhado. Como nos propõe Simondon: “todo resultado engloba o regime operatório que o produziu” (SIMONDON, 2008: 140).

Vista como que relacionada diretamente à invenção, o que inventa a análise musical? Que fluxo a análise refaz? E as respostas são algumas, mas todas ligadas às práticas da música. Mas as práticas da música são diversas: o ouvinte e sua escuta; o músico e a decifração que faz de uma partitura; o compositor e suas técnicas; e, por fim, o teórico, que alimentado pelo compositor, pelo intérprete, pela escuta, busca colocar na música a impressão de uma época ou apenas verificar se um sistema prévio de análise dá conta de legitimar a si ou a música. Distinguimos, assim, campos problemáticos totalmente distintos: a escuta, a decifração, a técnica e a teoria. Ou seja, não são abordagens distintas apenas, mas campos problemáticos distintos.

O que verificamos é que em cada um desses domínios (escuta, criação, realização, teorização) há sempre um campo ou mais regime operatório que antecede a operação principal. Na música, este campo poderia tanto ser uma partitura quanto um instrumento musical, sempre implicados em uma situação coletiva ou individual. Tais campos distinguem-se inclusive pelas relações diversas que estabelecem com o tempo e o espaço. Se ouvinte, músico e compositor pinçam momentos mais ou menos salientes e pregnantes de um fluxo em tempo real e assim realçam o aspecto não linear da escuta (DELIEGE;

AHMADI, 1989: 85-104), a teoria da análise se dá em um tempo distinto; ora suas formulações são lineares, ora não, mas sendo claro que se dá fora do tempo, em outro fluxo que não o sonoro-musical. Se a “régua” do compositor, do ouvinte e do músico são maleáveis, intensivas, dinâmicas e metaestáveis, a da teoria busca ser fixa, mesmo se “relativa”, estável e que valha como regra geral e contanto linear e ideal: (1) a escuta é conduzida passo a passo em face do jogo constante entre esquecimento e rememoração; (2) a realização do instrumentista enfrenta o desafio de manter o corpo musical sempre vivo, realçando ou não cada momento; (3) o compositor é conduzido, seja pelos traços de invenção, pelas “sacadas” que permeiam a música a cada momento, seja por uma regra geral que estaria por trás de tudo e que permitiria a vida ao longo de um grande espaço-tempo; (4) já o teórico busca formular uma regra geral que precisa ser validada frente a outras regras gerais, que permeie não apenas uma música, mas, quiçá, todo um grupo de músicas. Muitas vezes guiadas por pressupostos de uma época, como lhes são próprios, as teorias musicais se dão sempre em defasagem quanto à música que analisam. É assim que o pressuposto de uma análise linear que tenta ser própria ao século XIX dificilmente dá conta da análise de obras de compositores como os da New York School ou mesmo em face de uma ideia radical como a *Momentform* de K. Stockhausen.

Isto não significa que compositores não praticaram teorias e que teorias não alimentaram compositores, instrumentistas e ouvintes. Compositores muitas vezes sonharam com uma lei geral, que lhes desse a garantia de estarem no caminho mais seguro, sobretudo quando falamos de uma música experimental onde os modos de trabalho não são considerados coletivos ou comuns.

Os limites são tênues e as práticas se interpenetram. Mas acredito que seja importante ter sempre em mente tais distinções e que não existe a forma mais correta de leitura da arte. Mas compreender as implicações do tempo em cada modo de enfrentamento da música leva a lugares muitas vezes tão distantes que acreditar em sua interpenetração seria ingenuidade. “Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de carroça do que entre um cavalo de carroça e um boi” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 314).

* * *

“Não estou tão preocupado que se ouça como a música é feita. Se algumas pessoas ouvirem exatamente o que está acontecendo, fico contente por isso; se outras pessoas não, mas mesmo assim tiverem gostado da peça, também ficarei contente.” (REICH, 2002: 91).

É no sentido de uma análise pautada pela invenção que neste artigo retomo a proposta analítica do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Neste terreno, três trabalhos de Willy são representativos: *Beethoven, o proprietário de um cérebro*, *O multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira* e a análise das *Variações sobre tema de Anton Diabelli, op. 120 de Beethoven*, realizadas em aula na Universidade de São Paulo (Cf. ULBANERE, 2005: 62-63; 64-65 e FERRAZ, 1979).

Mesmo tendo realizado análises que marcaram seus alunos e outros compositores que as assistiram ou leram, Willy, no entanto, não fundou um método analítico nem realçou alguma técnica composicional específica. Talvez possamos encontrar paralelos nas análises realizadas por Herbert von Eimert (EIMERT, 1961: 3-20), André Boucourechliev (BOUCOURECHLIEV, 1993) e Pierre Boulez (BOULEZ, 1995). Análises de compositores onde o objetivo não era nem demonstrar técnicas composicionais, como fez Messiaen ao analisar Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 124 seq. e 99), nem desenvolver um sistema analítico específico. Pode-se dizer que os trabalhos de Willy Corrêa revelam sempre a busca pelos desvios e, em concordância com esta posição, não se limita a um ou outro modo analítico. O objeto de trabalho é a música e suas realizações, e não as teorias com o que não há razão para uma coerência, mesmo que algumas vezes vejamos o compositor buscando relacionar análises estruturais ao pensamento da semiótica ou da linguística de Jakobson, ou mesmo às análises harmônicas por graus ou funções.

Neste artigo, interessa a análise como reversão da composição; realizar a análise musical como quem compõe ao contrário. Seguindo assim a proposta que Willy realça no *O multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira*, neste pequeno livro encartado junto ao número 10 da revista *Barroco*, onde inventa o caso do menino Manoel Dias, que um dia teria quebrado um relógio de seu pai e anos depois, já adulto e “compositor Manoel Dias de Oliveira”, teria voltado ao relógio do pai, estudado peça por peça e remontado (OLIVEIRA, 1978/79: 62). Estudar uma obra para remontá-la em outra obra, como fez Berio em seus *Chemins*. Não se trata de uma desmontagem simples, mas de desmontar pontos pregressos onde os compositores teriam retorcido a linguagem musical, mantendo traços de continuidade com alguma tradição.

Conforme observei na introdução deste artigo, compositores, ouvintes, e mesmo instrumentistas não trabalham sob a ótica da linearidade. Análises como as de Herbert Eimert, André Boucourechliev, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, H. J. Koellereuter, Arnold Schoenberg, ora técnicas ora poéticas, sempre esbarram no problema simples da heterogênesse na qual está compreendida toda criação artística, e com isto desviam da sistematização. Willy segue pelo mesmo caminho. Mesmo tendo por questão quais seriam os elementos do que denomina “linguagem comum”, possível de atravessar uma nova música – o mecanismo geral das polarizações, conforme Edmond Costère, a forma

ABA (OLIVEIRA, 1977: 83-98), a linguística geral e a semiótica –, suas análises pinçam de cada obra os momentos em que os compositores conseguiram se desviar das proposições desta “linguagem comum”, mas mantendo com ela o elo da invenção da continuidade que teriam quebrado. Ou seja, o compositor tem de se haver com a heterogênesse das obras, com o fato de que a cada momento compositores podem se valer de elementos vindos de lugares díspares para compor o que parece ser uno e contínuo. Uma análise de desvios, ou seja, da invenção.

Willy realiza, assim, suas análises pinçando pontos singulares onde os compositores torceram os caminhos da tradição, mas sempre em diálogo com esta tradição. É o que se observa em Beethoven quanto aos modos como ele usava a intensidade, desfazendo a certeza das dinâmicas cadenciais, ou quanto ao silêncio, à paródia, à emancipação da anacruse e outras estratégias nas *Variações sobre tema de Diabelli* op.120. Suas análises são mais do que a satisfação de uma curiosidade, são buscas por estratégias composicionais, uma busca ao mesmo tempo técnica e poética que permite que o compositor lentamente construa o seu “paideuma”: Machaut, Josquin, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler, Berg, Webern, Berio, Pousseur, Manoel Dias de Oliveira, Eisler.¹⁰⁹ Uma lista que não para apenas nos compositores, e heterogênea, vai buscar em outras imagens aquelas que possam ser pertinentes: Manoel da Costa Athaide, Bertold Brecht, Giulio Girardi, Avião,¹¹⁰ Alberto Giacometti, Adhemar Campos, Guimarães Rosa, Tarkovsky, Hegel, Rouault.

Embora nunca tenha observado tais questões nas aulas ou textos publicados por Willy Corrêa, é interessante notar que este modo fragmentado de análise, onde o compositor realça apenas a não linearidade da escuta, dá conta do fato de que uma composição nunca provém de uma homogeneidade, mas de uma heterogeneidade.¹¹¹ A música, como qualquer arte, nasce de diversos lugares, os mais disparatados, que o compositor conecta. Saber conectar – o que para Deleuze e Guattari é justamente o “agenciamento”. O compositor surge como agente de produção de blocos que espelham encontros (hecceidades), reunindo pontos esperados, pontos inusitados, próximos ou distantes: Beethoven-Mahler-Strauss... Reunir Mahler e Strauss, estes dois compositores cujas correspondências trocadas traziam uma relação que musicalmente mui-

¹⁰⁹ Sobre o paideuma de Willy Corrêa de Oliveira, ver as “Considerações finais” da tese de doutorado de Maurício De Bonis (DE BONIS, 2010). Ao invés das linhas duras herdadas pela historiografia, Ezra Pound usa o termo Paideuma a partir de Leo Viktor Frobenius, referindo-se à ideia “raspar as cracas ou a ‘atmosfera’ que ronda um termo longamente empregado”, para através de estudo focado de a comparação e dissociação, pensar as “raízes fibrosas em ação” em um termo (POUND, 1970: 57-58).

¹¹⁰ “Avião, conheci-o em Teresina. Era louco fantástico, fanático por cinema americano” (OLIVEIRA, 1979: 9).

¹¹¹ Sobre a questão da homogeneidade na música do século XX, ampliada pelos modelos analíticos neopositivistas, ver Berio (2006: 21). Sobre heterogeneidade, ver Ferraz (1996).

tos tenderam a esconder (a começar por Alma Mahler ao queimar a parte da correspondência que dizia respeito às cartas de Strauss a Mahler (BLAUKOPF, 1982)); reunir Manoel Dias de Oliveira e Félix Mendelssohn como acontece em *Passos da Paixão*.¹¹² Não se trata de reuniões casuais, mas de uma verdadeira seleção operada pelo compositor, seu paideuma, onde não está sendo desenhada uma linhagem hierárquica, mas uma linha maleável que conecta pontos que poderiam não estar conectados se o agente fosse outro, mas que nem por isto não respira uma coletividade.

O agenciamento operado por Willy Corrêa se manifesta, assim, tanto em seus textos quanto em suas obras musicais. As análises que realiza de Beethoven, Manoel Dias de Oliveira e mais recentemente de Villa-Lobos transparecem muito dos *happenings* dos anos 1970. Verdadeiros acontecimentos, sendo eles a superfície onde elementos oriundos de universos distantes vêm se encontrar.

Nos anos de 1978, em viagem à cidade mineira de Prados, vizinha da mais conhecida Tiradentes e de São João del-Rei, Willy conhece a música coral do compositor Manoel Dias de Oliveira. Prados, São João del-Rei, Tiradentes, a talha de outra das igrejas do barroco mineiro, as procissões, a fala do maestro Adhemar, os manuscritos do Museu da Casa de Padre Toledo, receberão a força de agenciamento da música de Manoel Dias. A reunião irá ainda trazer Guimarães Rosa, Lourival Gomes Machado, Manoel da Costa Athaide, Antônio Francisco Lisboa e Murilo Mendes. É assim que nascem juntos o texto “O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira” e a composição para coro a quatro vozes e orador *Passos da Paixão*. Os dois trabalhos são marcados pela arte da reescrita, uma arte que está no próprio Manoel Dias de Oliveira, quando reescreve a música de David Perez e outros compositores europeus cujas partituras lhe chegavam às mãos (FERRAZ; DOTTORI, 1990 e DOTTORI, 1992), o mesmo processo que Lourival Gomes Machado encontrou em Antônio Francisco Lisboa nas suas diversas “reescritas”, como na releitura que faz das escadarias da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Braga, em Portugal, através de seus profetas realizados em Congonhas do Campo (MACHADO, 1969).

* * *

Um parêntese:

Na última década do século XX, três trabalhos marcaram o estudo sobre a gênese composicional no barroco mineiro.

Sem muitas evidências de provas documentais, os estudos sobre o passado musical brasileiro se faziam a partir de especulações conduzidas por

¹¹² Esta reunião está expressa na composição de *Sursum Corda: uma nênia*.

associação de entoações¹¹³ presentes nas partituras e no modo de cantar dos herdeiros daquela prática musical – os músicos das “liras” e “organizações litero-musicais”. É assim que Willy irá associar as invenções de Manoel Dias àquelas de um Josquim des Près e que José Maria Neves associou o solo do canto da Verônica a uma tradição moçárabe.

Dois momentos da pesquisa do barroco mineiro seguiram este método associativo de entoações. Em um primeiro momento, as músicas do barroco mineiro foram associadas aos expoentes da música ocidental, como se tudo tivesse se dado em uma linha reta desde Bach, Handel, Haydn e Mozart; mas tal leitura não tardou a ceder lugar a outra, quando já não era mais possível manter tais relações de superfície sem apresentar evidências documentais e sem questionar a linearidade da história.

Conduzidos pelo espírito de invenção e pelo método associativo de entoações, em 1989 Maurício Dottori levantou a hipótese de o barroco mineiro ter seu fundamento na ópera napolitana. Propusemo-nos, ele e eu, a encontrar alguns traços da gênese composicional do barroco mineiro, tendo como primeiro exemplo Manoel Dias de Oliveira, já que este era um compositor cujo interesse nos era recíproco. Duas hipóteses acompanharam o trabalho, ambas orientadas por fiapos de memória musical, com poucos traços materiais de partituras e uns poucos documentos históricos.

Pesquisamos pelos principais arquivos mineiros em busca de traços de obras que teriam chegado a Minas na época em que o barroco mineiro se desenhava. Sabíamos, havia um bom tempo, da existência de partitura do *Matutino dei morti*, de David Perez, Mestre de Capela de Lisboa, entre 1752 e 1778, em publicação inglesa de 1774, no arquivo da Lira Sanjoanense, em São João del-Rei. Eu me lembrava de ter visto a partitura em 1978 quando Adhemar Campos Filho, maestro da Lira Cecilianiana em Prados, levou um grupo de músicos paulistas em visita guiada ao arquivo por Aluizio Viegas. Dottori e eu retomamos este mesmo caminho em 1989, quando, além da partitura, Viegas nos mostrou um inventário de 1833, de Lourenço Braziel, músico comentado por Vincenzo Cernicchiaro em *Storia della musica del Brasile* (CERNICCHIARO, 1926: 73). No inventário, diversas músicas atestavam a importância de Manoel Dias como compositor. Junto às suas músicas, umas tantas outras de compositores europeus, mas nada de David Perez, que era o que realmente procurávamos. Mesmo sem uma segunda comprovação documental, começamos a trabalhar diretamente sobre a partitura e em nossos reservatórios pessoais de entoações (melodias, texturas, harmonias).

¹¹³ Sobre o conceito de entonação (*intonation*) desenvolvido por Boris Asafiev em seu trabalho: *Forma musical como processo*: entoações, originalmente escrito em russo e apenas parcialmente traduzido para o inglês, ver Viljanen (2005) e McKay (2015).

Mais do que procurar uma gênese, tecíamos relações, indo desde aquelas mais evidentes pelos documentos e dados históricos – a relação da música do barroco mineiro com aquela produzida em Nápoles, desde meados do século XVIII – até às menos evidentes, mas tão apaixonantes quanto: relacionar a música de Manoel Dias, suas construções melódicas descendentes, com notas repetidas (como o faz no início de seu *Magnificat em Fá*, por exemplo), com os Vissungos escravos anotados por Ayres da Mata Machado Filho em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Mais poética do que musicológica, esta relação, no entanto, tinha elementos interessantes para o pensamento composicional, e por isto a mantivemos no artigo que foi aprovado para publicação no ano seguinte, 1990, na revista *Ciência e Cultura* (FERRAZ; DOTTORI, 1990: 662-669).

Nos anos que se seguiram, outras obras de David Perez foram descobertas em acervos mineiros e paulistas. Em 1997, Lenita Nogueira publicou *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais* (NOGUEIRA, 1997), constando diversas partituras do compositor napolitano, em diversos outros arquivos foram localizadas mais peças de Perez, de certo modo confirmando a intuição de Dottori. Em *O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, Paulo Augusto Castagna segue, talvez, por um caminho semelhante, desvendando os caminhos da gênese da música no Brasil colônia, trazendo outros compositores como Antônio Galassi (CASTAGNA, 2000). Talvez Manoel Dias tenha copiado e recopiado Galassi e Perez, ou que o caminho seja totalmente outro passando pelo “gosto moçárabe”, como observou José Maria Neves (NEVES, 1997: 42), que tanto ouviu em sua infância o “O vos omner, qui transit per viam”, que em Minas é conhecido como *Canto de Verônica*, cantado pelas vozes anasaladas e quase gritadas das sopranos do Campo das Vertentes em Minas Gerais, sobretudo aquele atribuído a Manoel Dias de Oliveira e que traz grande proximidade com o Recitativo do moteto *Miserere* citado por Willy Corrêa em seu *Passos da Paixão*.

* * *

Eu sempre tive para mim que o melhor comentário possível sobre uma sinfonia é outra sinfonia (BERIO, 2006: 40) – é por este mesmo caminho que Willy Corrêa de Oliveira compõe *Passos da Paixão*, de 1978.

Escrita para coro a quatro vozes, com diversos *divisi* e orador, *Passos da Paixão* tem por base duas obras de Manoel Dias de Oliveira, entremeadas de outras entoações que foram legadas pela tradição clássico-romântica europeia. Uma vez em Prados, em junho de 1978, Willy se aproxima da música de Manoel Dias de Oliveira e do compositor pradense Adhemar Campos Filho.

Adhemar – é quase a volta de Manoel Dias – trabalhou incansavelmente na recuperação da obra do compositor e era profundo conhecedor de seu repertório composicional, bem como de dados biográficos que estavam em documentos esparsos nos arquivos entre São João del-Rei, Tiradentes e Prados. Mas o que Willy encontra em Manoel Dias é a força de um compositor que não só teria desmontado um relógio e remontado, mas teria repensado o próprio relógio ao remontá-lo. Como já observei antes, Willy reescreve Manoel Dias, que, por sua vez, reescrevia não só como calígrafo dos Compromissos das Irmandades das Mercês e Bom Jesus de São José del-Rei, mas também na retomada de trechos completos de obras corais de um compositor como David Perez, ou mesmo Gines de Morata, como outrora se tentou relacionar a harmonia renascentista de seu moteto *Bajulans*. Ou seja, Willy reescreve o reescritor.

Como Willy reescreve o *Moteto de Visitação de Passos*, de Manoel Dias de Oliveira, em seu *Passos da Paixão*?

A folha sobre a qual Manoel Dias compõe sua *Visitação* é um palimpsesto, papel usado já cheio de notas sobre o qual outra peça será escrita, deixando aparecer a que lá estava antes. É a primeira frase da *Visitação de Passos* que Willy ira simplesmente recortar, apresentar e reapresentar incessantemente, ora a quatro vozes, ora a três ou mesmo duas vozes, ora acompanhada da voz de uma soprano solo extremamente ornamentada, ou ainda contraposta a

15^o

Fig. 1 – Desenhos ornamentais, como talhas de igrejas barrocas, em *Passos da Paixão* de Willy Corrêa do Oliveira.

FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa do Oliveira.

blocos microtonais que cantam ornamentos e fragmentos da primeira frase da *Visitação*, e, sobretudo, introduzindo um novo texto no lugar do original. O texto de tradição católica dá lugar ao poema de Affonso Ávila, e a peça é dedicada à memória do poeta mineiro Murilo Mendes. Mas realmente salta aos olhos quando o compositor simplesmente se vale do aspecto visual das talhas das igrejas barrocas em uma transposição que cruza o visual ao sonoro (Fig. 1). Um dia alguém terá de escrever sobre a beleza das partituras de Willy Corrêa de Oliveira, assim como alguém já deve ter escrito sobre as partituras de John Cage.

Em um agenciamento livre, Willy não se baseia apenas nas partituras. Ouvir o modo como Adhemar Campos realizava as obras de Manoel Dias (conforme gravações registradas nas Semanas Santas de Prados ou no disco dedicado ao compositor pelo Projeto Música da Inconfidência de 1985) também é material composicional. Adhemar realizava tais obras em um tempo extremamente estirado, reforçando os batimentos de retardos e antecipações, quase que perdendo o tempo medido, não sendo inútil dizer que era um admirador incondicional de *Atmospheres* de Ligeti e de *Threni* de Penderecki.

Uma coisa que talvez valha pensar aqui, sobretudo a partir do que comecei falando no início deste artigo sobre o motor que leva à análise. O interesse que leva o compositor a analisar uma obra já determina de certo modo o campo problemático e as ferramentas analíticas que ali podem se cruzar. Harmonicamente, um dos aspectos interessantes da *Visitação* de Manoel Dias é o jogo de alteração menor-maior sobre um mesmo acorde. A peça começa com um acorde de Lá, de colorido maior, que tendo função de dominante é estirado nas formas de uma ladainha em sextas paralelas, acabando por fim sobre um acorde de Lá menor. O compositor explora a dissonância horizontal entre o dó natural e o dó# dos dois acordes. Este mesmo jogo pode ser encontrado em diversas obras de Manoel Dias, como em seu *Bajulans*, onde faz se chocarem os acordes de Ré maior e Ré menor. Duas cadências distintas, mas que trazem o jogo que vai interessar a Willy, e que talvez seja aquele mesmo que Adhemar Campos perseguia arrastando o tempo e deixando vibrarem os batimentos e choques de segundas (Fig. 2).

Visitação dos passos, cp. 1-3

bajulans

Fig. 2 – Compassos iniciais da *Visitação dos Passos* e *Bajulans* atribuídos a Manoel Dias de Oliveira, destacando a relação maior/menor. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

O segundo ponto, também harmônico, que, sem dúvida, desconcertou Willy, foi a pequena sequência cromática, quase uma “escala árabe”, que Manoel Dias emprega na segunda frase de sua *Visitação*. É nesta frase que ecoa um grande número de choques de segundas, mas não são apenas as dissonâncias que interessam a Willy, também a proximidade desta frase com a ideia de polarização por vizinhanças de segundas menores que o teórico francês Edmond Costère havia observado como sendo a cinética natural da música tonal “la cinétique naturelle” (Cf. COSTERE, 1962: 66; 89). A frase do baixo de fato oscila entre uma polarização sobre a nota Lá e outra sobre o Ré (Fig. 3).

Visitação dos passos, cp. 5-7

Fig. 3 – Compassos 5 a 7 da *Visitação do Passos* de Manoel Dias de Oliveira, frase com sensíveis inferior, diminuto resultante de sétima de dominante polarizando a nota Ré, e sensíveis superior e inferior, próprios de cadência napolitana, como modo de polarização sobre a nota Lá. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

The image shows a page of a musical score for 'Passos da Paixão'. It features multiple staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments. The notation is highly detailed, with many ornaments and complex rhythmic patterns. The score is marked with '20°' at the top left and 'MS (Manoel Dias)' at the bottom. The overall style is characteristic of 20th-century Brazilian choral music.

Fig. 5 – Outro momento com desenhos ornamentais (talhas de igrejas barrocas) em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, destacando-se presença do motivo de Manoel Dias ora comprimido ora expandido em vozes solistas e em cluster. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Miserere, também de Manoel Dias de Oliveira, que tem como momento central um solo recitativo de contralto. É esta mesma melodia, analisada em *O multifário Capitam Manoel Dias*, que o compositor empregará como eixo formal de seus Passos da Paixão. Como diz Willy sobre recitativos: “Um recitativo quer pelo caráter, quer pela prática, tem livre curso: podendo interpolar-se no desenvolvimento de uma peça sem causar perdas e danos à unidade. À maneira de uma frase feita, necessária, cumpre sua função sem prejuízo do conjunto” (OLIVEIRA: 1978/79: 69). Manoel Dias havia disposto seu Recitativo como segundo momento de seu *Miserere*: *Miserere-Recitativo-Amplius*. Seguindo o caminho de invenção do compositor mineiro, que traz no seu recitativo entoações que já haviam figurado no começo do *Miserere*, Willy cita *ipsis litteris*, o texto musical de Manoel Dias, deixando entrever de onde vieram os elementos que compuseram o solo de soprano (Fig. 6).

culmina em um grande *tutti*, onde o coro canta a dispersão sonora da frase principal da *Visitação dos Passos* em entoações de altura não definida, uma grande nuvem de ornamentos como que refazendo a sonoridade de ressonância da igreja vazia e a visibilidade de sua talha retorcida.

Passos da Paixão, de Willy Corrêa, é organizada conforme os passos da paixão de Ouro Preto: Passo de Antônio Dias ou do Ecce Homo; Passo da praça ou da Cruz às costas; Passo da rua São José ou do Senhor da cana verde; Passo da ladeira do Paracatu ou da flagelação; Passo da capela do Bonfim ou da Crucificação. Os cinco Passos remanescentes em Ouro Preto, todos quase que seguindo a ordem que os apresenta Manoel Bandeira em *Guia de Ouro Preto* (BANDEIRA, 1967).

Seguindo a ordem dos Passos, o quinto será o central: Passo da Ladeira. A forma retoma o ABA' do *Miserere*,



Fig. 6 – Solo de soprano de *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira.
 FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

SOLO

ET SE - CUNDUM MULTI - TU - DI - NEM MI - SE - RA - TI - O - NIA TU - A
 DE - LE I - NI - QUI - TA - TEM ME - AM I - NI - QUI - TA - TEM ME - AM

passo da ladiceira do paracatu
 ou da flagelação

contralto solo:
 :04 apaixon.

e es - pi - ni - to es - ta - pronto e es - pi - ni - to es - ta - pronto ma - as a carne fca ca e o es - pi - ni - to es - ta - pronto ma - as a carne fca ca nos passos da - pai - xão

obs: inicia-se com o coro cantando o segmento A. O contralto solo deve intervir com o seu recitativo a partir do segmento B (e como ocorrência principal); e é necessário concluir antes da dupla barra (pg8). As intensidades do contralto devem ser bem baixas ao do coro.

Fig. 7 – Recitativo do *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira e reescrita em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa de Oliveira. Fonte: Cópia realizada para o III Festival de Música de Prados, julho 1979 e manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Fig. 8 - Relações de repetições literais e transpostas que compõem o solo de soprano de *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e exemplo do compositor relacionando elementos internos presentes no coro e recitativo do *Miserere* atribuído a Manoel Dias de Oliveira. FONTES: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos e Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira (OLIVEIRA, 1978/79: 70).

ção dos Passos de Manoel Dias. A peça desenha uma sequência de transformações cada vez mais radicais.

Compondo uma linha melódica que a todo tempo remete à sua heterogênese, cada pequeno fragmento conectando um universo bastante amplo da escrita melódica na história da música ocidental de concerto, Willy constrói sua peça tendo a repetição, sobretudo a reiteração quase imediata, como principal motor. Apenas falando de alguns traços reiterados em proximidade: repetição de sequências intervalares, ampliação com incrustação de “notas de passagem”, repetição frásica com transposição, repetição de estrutura rítmico-direcional, e outros modos de repetição e transformação comuns à prática musical escrita. Tais operações refletem inclusive o próprio modo como Willy analisa e que reproduz na imagem abaixo, conforme o compositor realiza no pequeno artigo-livro sobre Manoel Dias de Oliveira (Fig. 8).

É também sob o princípio da repetição, quase uma forma A A'A" A'''B A'''' A''''', que Willy reescreve os primeiros oito compassos da *Visita-*

“passo de antônio dias”¹¹⁴: 4 vozes (SATB)¹¹⁵ reescrita literal dos compassos 1-2 de Manoel Dias, cortando a primeira frase antes de sua bordadura final

“passo móvel”¹¹⁴: 4 vozes (SATB) com solo de soprano adicionado

“passo da praça”¹¹⁴: 3 vozes (SAT) com baixos em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo SI natural

“passo da rua”¹¹⁴: 2 vozes (AT) femininas em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo MI natural

“passo da ladeira”¹¹⁴: Coro (SATB) em clusters de altura não definida e nota aguda de soprano, seguido de contralto solo, reescrita literal do solo de contralto do *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira sobreposta à nota longa de altura não definida de baixo e soprano

“passo da ponte seca”¹¹⁴: Tutti com leitura ao microfone, solo de soprano, coro em *divisi*

“passo da capela do bonfim”¹¹⁴: 4 vozes solistas, quarteto, SATB, reescrita literal dos 8 primeiros compassos do primeiro e segundo coro da *Visitação do Passos*¹¹⁶ com sobreposição de leitura em “entonação eclesíástica” e o restante do coro em resposta “como a comunidade de fiéis no responsório.

Importante observar que, mais uma vez, todas as escolhas feitas são conduzidas pela história, por traços de referência. Até mesmo a forma. As referências aqui são os Oratórios, sobretudo os de Mendelssohn, com seus quartetos duplos, quartetos, coros, recitativos. Nos coros da segunda parte do “passo da ladeira”, Willy deixa entrever a lembrança do coro nº 34, do Oratório *Elias*, Op.70, de Mendelssohn. O material para a realização da peça, como descrito no quadro acima, são os poucos compassos de Manoel Dias reiterados por diversas vezes, a cada reiteração uma variável do tipo subtração (SATB, SAT, AT) e um elemento novo que se sobrepõe com melismas microtonais em torno de eixos polares precisos (Si, Mi, Lá, sobrepostos a um fragmento de peça que corre todo em Lá menor) ou espalhados pela tessitura das vozes em alturas não definidas, novamente em melismas e mesmo em clusters.

Embora Willy tenha se dedicado a pensar a questão da repetição enquanto memória ou retorno que se dá após a quebra provocada por elementos contrastantes, aqui se trata da reiteração direta. O fragmento de Manoel Dias corre ao longo da peça como uma esteira contínua, uma ladainha (Fig. 9). Tudo que remete a uma procissão de visitação de passos. Esta continuidade dá conta dos elementos díspares que o compositor reúne em sua memória e que agencia em sua música. Vale aqui remeter ao seu *Concerto para piano* e a algumas anotações de aulas de Willy, bem como à nota de concerto, onde se refere ao modo como Liszt faz um fragmento melódico passear por momentos

¹¹⁴ Em minúsculo conforme manuscrito da partitura.

¹¹⁵ SATB, soprano, alto, tenor e baixo, conforme notação da partitura.

¹¹⁶ A *Visitação* é escrita para dois coros a 4 vozes, em responsório direto onde cada uma das frases é cantada pelo Primeiro Coro e imitada pelo Segundo.

distintos, ora em solo de piano, em duo com instrumentos da orquestra, em um *tutti* orquestral (MACDONALD, 2001).

The figure consists of four hand-drawn musical sketches. The top-left sketch shows a single melodic line with notes and stems. The middle-left sketch shows a four-staff system with notes and stems, labeled with '1', '2', '3', and '4' on the left. The bottom-left sketch shows a cluster of notes with stems, labeled with 'M' and 'C'. The right-hand sketch is a larger system with five staves, labeled 'A 12°' and 'mezzoso' at the top. It includes dynamic markings like '>P' and 'P (1/4) attac.' and a 'pizz' marking at the bottom.

Fig. 9 – Transformações do motivo da *Visitação dos Passos* de Manoel Dias de Oliveira em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e passagem em clusters que faz referência ao coro nº34 do *Elias* de Mendelssohn. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Assim, a unidade aqui é não teórica, mas concreta, a reiteração direta, de fácil escuta, como um modo de desenhar a esteira sobre a qual desfila a heterogênesse. Tal modo de operar é bastante distinto daquele do pensamento de uma música pautada pela homogênesse, em que a unidade nasce de um ponto único ou de alguns poucos pontos, tornando todos os outros irrelevantes. Cito aqui novamente Steve Reich em entrevista com Michael Nyman (REICH, 2002: 91-93), quando afirma que, mesmo compondo a partir de um processo que aparentemente é único e atravessa toda a peça, não há como evitar as decisões locais. Já o primeiro material escolhido é arbitrário, o modo como será tratado também, quanto tempo durará a peça, onde serão os cortes, a continuidade, que tipo de continuidade, existindo sempre a figura do compositor que não é uma simples máquina de escolha, mas de uma máquina de agenciamento conduzida por um pensamento, por um paideuma, por sonoridades recorrentes, por posições políticas. De fato, o compositor põe elementos em relação, mas aqueles elementos que foram a mola de

propulsão da necessidade de a música ser escrita. Tais elementos e relações são apenas fracamente conduzidos por algum sistema simples. O sistema da composição é complexo, rizomático, como diriam Deleuze e Guattari. Seguem uma lógica complexa, onde qualquer ponto é porta de entrada e saída, onde pontos muito distantes se relacionam quase que por sua própria conta, e onde o fechamento de uma análise a um só sistema sempre põe a música em risco de raquitismo, como observa Luciano Berio sobre as teorias neopositivistas na música (BERIO, 2006: 129 e BERIO, 2013 e BERIO, 1981: 115-116).

Com isto, finalizo este texto com a citação de uma aula de Willy Corrêa de Oliveira sobre análise musical e sobre a ética do encontro em um agenciamento:

A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical, porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita ou uma fórmula para aplicação de teorias. Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise (Trecho de aula de Willy Corrêa, citada e transcrita em ULBANERE, 2005: 85).

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manoel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BERIO, Luciano. Elogio della complementarità. In: *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge/Londres: Harvard Univ. Press, 2006.
- BERIO, Luciano. "Chemin I: author note", disponível em <<http://www.lucianoberio.org/node/13317836302009=1>>. Acesso 01/03/2017.
- BERIO, Luciano. *Intervista sulla musica, a cura di Rossana Dalmonte*. Edizione: Laterza, 1981.
- BLAUKOPF, Herta. *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondencia 1888-1911*. Madrid: Altalena, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993.

- BOULEZ, Pierre. Stravinsky demeure. In: *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995
- CASTAGNA, Paulo. O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Doutorado em História Social, FFLCH, USP, São Paulo, 2000.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica del Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- DE BONIS, Maurício Funcia. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, "Méthode de dramatization", In: *L'Île déserte et autres îles, textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Minuit, 2002.
- DELIÈGE, Irene e AHMADI, A. El. Mécanisme d'extraction d'indices dans le groupement – étude de la perception sur la "Sequenza VI" de Luciano Berio. *Contrechamps 10: Composition et perception*. Lausanne: L'Age d'homme, 1989.
- EIMERT, Herbert von. Debussy's Jeux. Die Reihe. vol.5. Pennsylvania: Theodore Presser Comp/Universal Edition, 1961.
- DOTTORI, Maurício Soares. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. Dissertação de Mestrado em Artes. ECA. USP, São Paulo, 1992.
- FERRAZ, Sílvio e DOTTORI, Maurício Soares. "Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez: uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana", *Ciência e Cultura*, vol. 42, São Paulo: SBPC, 1990.
- FERRAZ, Sílvio. *Caderno de aulas com Willy Corrêa de Oliveira*, cursadas entre junho e julho de 1979. ECA, USP, 1979.
- FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição: a questão da diferença na música contemporânea*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1996.
- MACDONALD, Hugh. Transformation, thematic. In: SADIE Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London: Macmillan, 2001.
- MACHADO. Lourival Gomes. *O Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MCKAY, K. F.. *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and and application of concepts to his Sonata for solo viola*. Mestrado em Artes. Western Australian Academy of Performing Arts, Perth, 2015. Disponível em: <http://ro.ecu.edu.au/theses/1738>, Acesso em 01/03/2017.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tomo II, Paris: Leduc, 1995.
- NEVES, José Maria (org.). *Catálogo de obras: música sacra mineira*. n. 31. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- NOGUEIRA, Lenita. Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte&Ciência, 1997.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "Música: a forma ABA – linguagem e memória". *Acta semiótica e Linguística*, v.1, n.1. São Paulo: SBPL/Hucitec, 1977.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira". *Separata da revista Barroco*, n.12. Belo Horizonte: 1978/79.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. Londres: New Directions Publishing, 1970.

POUSSEUR, Henry. *Apoteose de Rameau e outros ensaios* [1968]. Trad. Flo Menezes e Maurício Santos. São Paulo: Edunesp, 2009.

REICH, Steve. Second interview with Michael Nyman (1976). In: *Writings on Music 1965-2000*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2002.

SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention* (1965-1966). Chatou: Les éditions de la transparence. 2008.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2005.

VILJANEN, Elina. *Boris Asafiev and the soviet musicology*. Dissertação de Mestrado. Department of Art Studies Musicology, University of Helsinki, Helsinki, 2005.

.....

BONS TEMPOS AQUELES...

Marisa Rezende¹¹⁷

Introdução

Eis o relato, permeado de certo saudosismo, de um projeto instituído entre a Escola de Música da UFRJ e o CNPq, pelo período de 1989 a 1997, e coordenado pela autora, professora titular de composição dessa instituição. Pretende-se discutir sua operacionalidade, narrar seu alcance – já que, entre outras coisas, o projeto deu origem ao Grupo Música Nova – e sugerir uma reflexão sobre a importância de apoios institucionais.

A premissa desse projeto era extremamente simples: o aprendizado da composição precisa da experimentação e verificação da obra composta por meio da escuta de sua execução. Por outro lado, o aluno de instrumento carece da experiência da prática de música contemporânea e de música de câmara. Isso levou à ideia de formar um conjunto estável de alunos instrumentistas, ensaiando duas vezes por semana e trabalhando diretamente com os alunos compositores. Estes tinham, assim, a oportunidade de ouvirem suas peças em

¹¹⁷ **Marisa Rezende** - Nascida no Rio de Janeiro, Marisa Rezende é compositora e pianista, com mestrado e doutorado realizados na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara, e pós-doutorado na Universidade de Keele, Inglaterra. Foi professora da UFPE entre 1976 e 1987, e professora titular de Composição da EM/UFRJ até 2002, onde fundou o Grupo Música Nova em 1989. Trabalhou com artistas plásticos em instalações multimídia e recebeu em 1999 a Bolsa Vitae de Artes para compor o espetáculo *O (In)divível*. Entre 2003 e 2008 compôs *Vereda*, *Avessia*, e *Viagem ao Vento*, para orquestra sinfônica, estreadas pela OSESP e OSB. Entre 2011 e 2017 compôs *Olho d'água*, para conjunto de câmara; *Trama*, para violoncelo e orquestra de câmara; *Fragments*, para orquestra de câmara; e *Ciclo*, para quinteto misto, como encomendas para as XIX, XX, XXI, e XXII Bienais de Música Contemporânea Brasileira da Funarte. Recebeu, em 2016, a medalha Villa-Lobos da Academia Brasileira de Música, como reconhecimento por sua obra.

elaboração, de pesquisarem novas sonoridades com os instrumentistas, além de guiarem a interpretação segundo essa ou aquela intenção. Por sua vez, os alunos instrumentistas tinham a oportunidade ímpar de desenvolver um novo solfejo, treinar novas maneiras de tocar em conjunto e aprender a construir formalmente essas novas peças. Era, portanto, uma eficaz relação de troca entre os dois segmentos, tornada especial pela regularidade dos encontros.

O projeto contou inicialmente com seis bolsas de iniciação científica do CNPq, que foram distribuídas entre quatro alunos instrumentistas e dois alunos compositores. A primeira formação dos instrumentistas foi um quarteto misto – flauta, violoncelo, piano e percussão, que passou a se denominar Grupo Música Nova. Havia um revezamento das bolsas, de modo a ampliar o alcance das concessões e também a buscar novas formações para o conjunto instrumental¹¹⁸. Com o passar do tempo, essa denominação passou a significar mais do que uma formação instrumental, equivaleu-se a um conceito, a uma forma de trabalhar.

O repertório do grupo incluía peças de todos os alunos de composição da Escola, tanto da graduação quanto da pós-graduação, assim como peças de outros compositores brasileiros. Os bolsistas fixavam suas experiências em relatórios periódicos e houve aporte de uma bibliografia básica para tal.

Desenvolvimento

O Grupo Música Nova teve uma agenda movimentada de concertos na própria Escola de Música e em locais como a Sala Cecília Meireles, o IBAM, o CCBB, entre outros, sobretudo no Rio de Janeiro. De três concertos iniciais, em 1989, chegou a oito em 1996, perfazendo, no período, um total de 43 concer-

¹¹⁸ Foram essas as formações do Grupo Música Nova com seus respectivos intérpretes: piano, flauta, violoncelo, percussão – Flávia Vieira, Igor Levy, Sergio Nunez e Paraguassú Abrahão (1989). Com a ida de Paraguassú para a Alemanha, a percussão foi substituída pela clarineta, a cargo de Gloria Subieta, em 1990. No ano seguinte, Salomé Viegas substituiu Igor Levy na flauta. Em 1993 houve nova mudança: Eloá Sobreiro (flauta), André Goes (clarineta), Delton Braga (trompete), Alexandre Brasil (contrabaixo). Flávia Vieira continuou como pianista, em participação especial, assim como Alexandre Schubert (violino). Em 1994, João Luiz Areias (trombone) substituiu Delton Braga. Em 1995, a formação era Sammy Fuks (flauta), Cristiano Alves (clarineta), Juliano Barbosa (fagote), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo). Flávia Vieira assumiu a regência, e Marisa Rezende, o piano, como participações especiais. Saulo de Almeida participou como violoncelista em 1996. Essa ampliação do número de intérpretes deveu-se ao fato de alguns instrumentistas permanecerem no grupo, mesmo sem serem bolsistas. Atuaram como regentes do grupo: Roberto Victorio, Flávia Vieira e André Góes. João Guilherme Ripper, Alfredo Barros e Graham Griffiths atuaram como regentes convidados. Marcos Vinício Nogueira e Ronaldo Miranda foram pessoas importantes na fase inicial do projeto; Flávia Vieira foi a presença mais antiga e dedicada.

tos. Em função do reconhecimento de seu trabalho¹¹⁹, o grupo recebeu convites importantes: das Bienais de 1995 e 1997; do Festival Música Nova de São Paulo e Santos, em 1994; dos Panoramas da Música Brasileira Atual (do XIII ao XIX, a partir de 1990). Houve convites para recitais em outros estados: duas vezes em Minas Gerais, abrindo, inclusive, a I Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto (1991), e Mato Grosso, onde foram realizados dois concertos em 1994, um deles sendo acompanhado pela Orquestra Sinfônica da UFMT. Além dessas participações em eventos com curadoria, o grupo fez inúmeros concertos em outras escolas e universidades, num intenso programa de extensão, levando seu trabalho ao público em geral.

O repertório dos concertos deste período abrangeu 78 obras de alunos de composição, sendo 29 compostas pelos bolsistas, que foram Marcos Vinício Nogueira, Paulo Carvalho, Alexandre Schubert, Carlos Belém, Marcus Ferrer. Foram executadas também nove obras de compositores brasileiros contemporâneos: Ronaldo Miranda, Aylton Escobar, Almeida Prado, Edino Krieger, João Guilherme Ripper, Eduardo Guimarães Álvares, Cirlei de Holanda, Villalobos e duas obras de Luciano Berio. De minha autoria, foram executadas cinco peças, escritas para o grupo. A contagem numérica é significativa, mas igualmente importante foi a viabilidade de projetos maiores. Os bolsistas de composição escreveram, por exemplo, trilhas de música incidental que foram gravadas pelo grupo e integradas às imagens, em projetos mais ambiciosos e bastante interessantes para os alunos¹²⁰. Turmas de composição deste período tiveram experiências semelhantes e seus recitais de graduação incluíram peças com efetivo instrumental maior, com coro, órgão, atores e diversos solistas, tendo como núcleo o Grupo Música Nova.

Os recitais de mestrado de Roberto Victorio, Alfredo Barros, Marcus Ferrer e Elaine Thomazi Freitas, hoje professores de universidades federais, entre vários outros, contaram com a participação efetiva do Grupo Música Nova. Flávia Vieira Pereira baseou sua dissertação – “A prática da regência na Música de Câmara Brasileira Atual: um estudo de caso” (UNIRIO, 1997) – na experiência que teve como regente do grupo.

Neste período houve o registro de um recital do grupo pela TVE, no programa *Jovens Recitalistas*, em abril de 1991. Em 1996, foi lançado o CD *Cruzar e Bifurcações*, de Roberto Victório, com uma faixa executada pelo Música Nova,

¹¹⁹ Na coluna retrospectiva de 1993, assinada por Ronaldo Miranda, crítico de música do Jornal do Brasil, o Grupo Música Nova foi incluído entre os destaques do ano, por seu concerto no Panorama da Música Brasileira da EM/UFRJ.

¹²⁰ Citando alguns exemplos, Marcos Vinício Nogueira compôs trilha para os minutos iniciais de “Encouraçado Potenkim”. Paulo Carvalho compôs “Metamorfose”, trilha sobre poema de sua autoria, e interpretado por uma atriz. Marcus Ferrer compôs trilha para o vídeo “Neurônio”, da pesquisadora Rosália Otero, do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho.

e houve também a gravação de música incidental para a instalação “Hemisférios”, de minha autoria.

Coda

O apanhado acima é revelador de conquistas, tornadas possíveis pelo empenho e dedicação das pessoas envolvidas nesse trabalho. Evidente que a entrega à causa foi, em si, a motivação maior, e fez com que todos se vissem comprometidos com um objetivo no qual acreditavam: o de poder compor e ouvir suas peças e de poder executar músicas de agora. Alguns depoimentos dos bolsistas são tocantes e mostram a importância que o projeto teve para eles¹²¹. Isso não teria acontecido dessa maneira se não tivesse havido o aporte das bolsas de iniciação do CNPq. Foram elas que garantiram a regularidade do trabalho e a dedicação, que asseguraram o bom resultado musical.

Porém, “o que é bom não dura para sempre”, já dizia o ditado. Certo dia, o projeto deixou de ter esse apoio porque o que se fazia não era considerado “pesquisa”. Certo? Errado? Outros que o digam... Não se trata de voltar aqui à essa discussão, já tão exaurida no meio acadêmico. Deveria ser simples poder manter o que deu bons resultados. Mas não é – aqui não.

Esse trabalho perdurou por cerca de mais dez anos, sem apoio institucional, com muita dificuldade e mudanças em seu enfoque. Passou-se a ter uma formação estável com Marcos dos Passos (clarineta), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo) e João Vidal (piano). Continuou-se a ter espaço para estreias de novos compositores brasileiros e a manter um repertório exclusivo de música brasileira. Mas não foi mais possível trabalhar apoiando gradativamente os novos alunos de composição.

Foi feito um registro em CD, do selo Tons & Sons, proposto e produzido pela UFRJ, em 1998, que obteve um bom reconhecimento do público e de outros músicos, e, enquanto o projeto durou, houve um ganho enorme para mim, como professora: foi possível mostrar o quão competentes nossos alunos de graduação podem ser. Basta que lhes sejam dados espaço e condições para se desenvolverem e atuarem.

¹²¹ Como exemplo, Marcus Ferrer fecha seu relatório como bolsista de composição, em janeiro de 1994, da seguinte forma: “Foram muitos os pontos positivos neste período de trabalho, o aprimoramento técnico e a ampliação do conhecimento nos instrumentos utilizados pelo grupo, a possibilidade de experimentação, a realização de concertos divulgando a música contemporânea brasileira, o acompanhamento do trabalho de outros compositores etc. A importância deste tipo de trabalho para a nossa formação é mais profunda do que foi descrito. O desenvolvimento intelectual e humano foi considerável”.

É com alegria que revisito esse tempo e revejo a importância do trabalho de formação do aluno de música na universidade em duas de suas áreas vitais: composição e performance. Sei que não só ele foi bem-sucedido, como também deixou uma semente para outros grupos instrumentais universitários, como o Cron e o Gnu¹²². Acredito que empreendimentos como esses têm um papel vital nesses tempos onde há pouco espaço para a música contemporânea, e que a universidade é o lugar ideal para que ocorram. Acredito na necessidade de projetos semelhantes e na necessidade de apoio para que possam cumprir o papel importante de manter viva nossa música.



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ESPORTE
FUNDAÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FUNARJ
SALA CECÍLIA MEIRELES

SEXTAS MÚSICAIS

08 de novembro de 1996, às 19:00 horas

GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ*

PROGRAMA

Marcos Nogueira	<i>Viés</i> flauta, trombone, contrabaixo, piano
Marcus Ferrer	<i>Folhagem</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo
Alfredo Barros	<i>Rhythmus</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo
Marisa Rezende	<i>Recorrências</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Pauxy Gentil-Nunes	<i>Mísicas</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Roberto Victório	<i>Quatro Microcânticos</i> flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo, piano
Alexandre Schubert	<i>Elegia</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo, trombone, piano
Marisa Rezende	<i>Ginga</i> flauta, clarineta, fagote, violoncelo, contrabaixo, trombone, piano

Sammy Fuks - flauta - *Cristiano Alves* - clarineta
Juliano Barbosa - fagote - *Saulo Moura* - violoncelo
Alexandre Brasil - contrabaixo - *João Luiz Areias* - trombone
Marisa Rezende - piano - *Flávia Vieira* - piano

Regência: *Flávia Vieira*
Direção: *Marisa Rezende*

1 - Programa do concerto na Sala Cecília Meireles - 8/11/1996: Cristiano Alves, cl; Juliano Barbosa, fg; João Luiz Areias, trb; Samy Fuks, fl; Alexandre Brasil, cb; Saulo Moura, vc; Marisa Rezende, piano; Flávia Vieira, regente. 2 - Concerto na UFMT- 6/10/1994: Eloá Sobreiro, fl; Alexandre Schubert, vl; Flávia Vieira, piano; Alexandre Brasil, cb; João Luiz Areias, trb; André Góes, cl; Roberto Victório, regente. 3 - Concerto no CCBB-RJ - 12/07/1994 : Eloá Sobreiro, fl; Alexandre Brasil, cb; André Góes, cl; Delton Braga, tpte.

¹²² Cron é um grupo instrumental da Escola de Música da UFRJ, coordenado por Marcos Vinício Nogueira; Gnu é ligado à UNIRIO e coordenado por Marcos Viera Lucas.

TEORIA E ANÁLISE MUSICAL: CAMINHOS E PERSPECTIVAS

*Maria Lúcia Pascoal*¹²³

Introdução

A propósito da comemoração do trigésimo aniversário da ANPPOM, abre-se a possibilidade, principalmente aos que viveram os primeiros tempos dessa Associação, de salientar o pioneirismo e o estímulo proporcionados por ela aos cursos universitários de música no Brasil, tanto através dos encontros e congressos, como nos de publicações dos anais e revista *OPUS*. No presente artigo, apresentam-se aspectos e referências de Teoria e Análise Musical nos séculos XX e XXI e de como essa atividade tem se desenvolvido nas perspectivas dos cursos brasileiros depois da ANPPOM, refletidos nos citados congressos.

A Teoria da Música percorreu seu caminho histórico ligado à Musicologia e à Composição, fato que começou a ser mudado nos Estados Unidos quando pesquisadores se reuniram para criar a Society for Music Theory, em

¹²³ **Maria Lúcia Pascoal** é Doutora em Música pela UNICAMP e professora de Teoria e Análise no Instituto de Artes. Seu trabalho de Análise Musical desenvolve principalmente o estudo da música brasileira dos séculos XX e XXI. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais. Integrou a Comissão de Especialistas de Ensino de Música do Ministério da Educação, do qual é assessora, bem como da FAPESP e da CAPES. É autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista) e foi editora da *OPUS*. Em 2014 participou da criação da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TeMA.

1977¹²⁴. Na formação dessa sociedade, os objetivos foram tornar a Teoria da Música reconhecida como uma disciplina por seus próprios méritos e incrementar o ensino da Análise Musical. Além dos encontros anuais, o desenvolvimento da Society for Music Theory trouxe a publicação de revistas como: *Journal of Music Theory* (JMT), a versão *on-line* (MTO) e *Music Theory Spectrum*, que se tornaram referências nessa subárea; alargou-se para sociedades regionais, o que muito contribuiu para que os objetivos fossem alcançados e a ideia exportada para Bélgica, Canadá, Coreia do Sul, Reino Unido, entre outros (KLEIN, 2015, p. 219).

A Análise Musical, como parte integrante da Teoria, a acompanha no registro das muitas transformações por que passou e depende de aspectos específicos desta, tanto no que se refere à recepção ativa quanto na escolha da fundamentação para o conhecimento do material trabalhado.

Segundo o *New Grove*, a história aponta o que foi considerado um dos inícios da atividade de análise: o estudo dos sistemas modais, na determinação e na classificação das terminações dos modos nas linhas melódicas dos cantos pelos teóricos do século XI, tendo por base trabalhos anteriores (New Grove, 2001, Analysis). Entretanto, vê-se que, ao longo do tempo, a análise muitas vezes serviu para desde exemplificar teorias a ser suporte para o estudo da composição. Mas a análise era mais do que isso, e os autores Dunsby e Whittall, estudando sua história, defendem seu lugar como “pleno direito”, quando afirmam: “Mais crucial, no entanto, foi o surgimento da análise como uma área distinta do estudo da música durante e depois do século XIX, como o resultado da separação entre o estudo das composições do estudo da composição propriamente dita” (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 22).

O nome genérico de Análise Musical abriga fenômenos ligados à percepção, passa pela compreensão das estruturas musicais, enreda-se em teoria, história, composição, interpretação, musicologia e ainda ilustra muito da cultura e do ensino musical. Hoje se lança em novos caminhos, tais como os das ciências cognitivas, da interdisciplinaridade, da intertextualidade, da narrativa, da sociologia e outros mais.

Segundo o teórico Joseph Straus, análise possui diferentes fins e, como teoria aplicada, se junta a esta como forma de recepção, ambas apresentando suas parcialidades (STRAUS, 2009, p. 19-20). Fornecem uma visão de parte da música a que se referem, uma visão condicionada por história e discurso, restrito a um campo ou empreendimento.

¹²⁴ Entre outros, os pesquisadores que fundaram a SMT foram Allen Forte, David Lewin e Wallace Berry.

Bent e Pople, no citado verbete “Analysis”, do *New Grove*, defendem que a análise deve partir da própria música e ser “um processo de descoberta” (New Grove, 2001). Esse pensamento ajuda muito na consideração da análise como uma aplicação da teoria, e o que a torna fascinante é ser um campo aberto, com algo de aventura e estímulo à criatividade.

Através da referência, seja da partitura ouvida, seja somente do som ouvido, da comparação entre os dois ou ainda de uma performance, é possível construir-se ideias a respeito de uma peça, as quais, por sua vez, farão outras conexões, proporcionando fazer da análise uma interpretação.

Diante disso, é possível pensar em algumas questões:

1. Como se dá essa descoberta?

A partir da ideia de Jean Molino, de se iniciar uma análise considerando o objeto, a finalidade e o método de trabalho (1989), é possível definir: se essa análise irá começar pela partitura ou pela audição sem partitura; se será somente pela audição, como a percepção e a análise do objeto sonoro propostas por Pierre Schaeffer (1966); se terá por base ideias do compositor, como se viu no século XX, entre os que escreveram sobre o material de suas composições, ou mesmo com entrevistas com o próprio compositor; se fará comparações entre uma ou mais concepções de interpretação, como nas análises de performances de Joel Lester (2005, p. 200-205); e, ainda, qual(is) teoria(s) irá seguir com base em uma ou mais técnicas.

Muitas poderão ser as buscas de respostas nos caminhos que repercutiram no Brasil, considerando análise, segundo:

1.1. Teoria da música – No desenvolvimento do estudo através da percepção e da estrutura. Compreende a escolha das técnicas de composição e de análise segundo os repertórios, desde o início e a consolidação do sistema tonal no século XVIII até a pós-tonal dos séculos XX e XXI.

Desde o início do século XX, a análise das estruturas mostrou um significativo desenvolvimento. Uma revolucionária técnica de análise, como a da condução melódica, formada pelas linhas contrapontísticas tonais divididas em vários níveis, é apresentada por Heinrich Schenker em gráficos (1910-1922-1969-1979). Trabalhada pelo autor durante trinta anos a partir de 1910, amplia-se com Adele Katz (1945), no tratamento da música do início do século XX e segue com Felix Salzer (1962), que, a partir das ideias de Schenker, cria uma teoria independente, a que chamou de Audição da Estrutura (*Structural Hearing*), com aberturas para os repertórios dos períodos de pré e pós-tonalidade.

A análise de Schenker foi polêmica, discutida e apresentada no seu passo a passo com os hoje chamados schenkerianos e neoschenkerianos.

Arnold Schoenberg foi também um teórico que, no livro *Harmonielehre* (1911, 1922, 2001), discorreu sobre a teoria da harmonia e, mais tarde, quando professor em universidades americanas, desenvolveu ensaios e escritos didáticos com a preocupação de comunicar a compreensibilidade¹²⁵. Segundo Dunsby e Whittall, “esta é, na verdade, a preocupação com a explicação de como a música é compreendida e é o que marca a obra de Schoenberg como uma fusão excepcional das disciplinas de composição e análise” (2011:67). Na análise motivica desenvolvida por Schoenberg durante os anos 1930 e 1940, e publicada muito mais tarde no livro *Fundamentals of Musical Composition* (1967, 1991), hoje pode-se notar como os conceitos se ampliam nos parâmetros de domínios de tempo e ritmo de Christopher Hasty (1981, 1997). Para a música do próprio Schoenberg e o repertório desde o início do século XX, a Teoria dos conjuntos de notas, sistematizada por Allen Forte (1973), trouxe nova compreensão nas dimensões horizontais e verticais. Ela parte dos números, já tão usados na análise de harmonia na música tonal, agora no contexto de “notas”, “classes de notas”, “intervalos” e “classes de intervalos”, o que permite enfatizar semelhanças e diferenças entre os vários elementos e eventos (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 114). Criam-se novos termos, pois o pensamento musical possui novos significados que os anteriores não mais contemplam.

Joseph Straus é um teórico que tem trabalhado a Teoria dos conjuntos de notas e, nas suas pesquisas mais recentes, promove uma ligação desta à análise de condução melódica schenkeriana (vozes condutoras), com destaque, entre outras, para as características da música de Stravinsky – de 1911 a 1957 – publicadas em livros e artigos (1990, 2005, 2014, 2016).

A análise da estrutura, ampliada nos trabalhos de Wallace Berry (1976), estende-se ao timbre, à textura e à rítmica nos repertórios históricos, constituindo-se em referência e abertura. Ampliando os conceitos da teoria da música à metodologia da linguística contemporânea, Lerdhal e Jackendoff (1983) estudaram a compreensão do ouvinte quanto à música da chamada “prática comum”, ou seja, o período tonal, criando uma gramática específica.

A teoria da harmonia de Hugo Riemann (1896), que considerou a função harmônica dos acordes através de suas relações intervalares em convergência às tônicas e aos acordes principais¹²⁶, passou por uma releitura e serviu de base à nova associação, na criação da Análise Neoriemanniana, com Ri-

¹²⁵ As publicações referem-se a *Fundamentals of Musical Composition* (1967); *Structural Functions of Harmony* (1969) e *Style and Idea* (1984).

¹²⁶ Esta teoria, com devidas adaptações e traduções de termos, ficou conhecida no Brasil como Harmonia funcional e foi difundida por Koellreutter (1915-1984).

chard Cohn (1996, 2000) e David Kopp (2002). Essa análise se constitui em uma ferramenta que proporciona compreensão para os processos cromáticos da música do final do século XIX, abrangendo desde as extensões da tonalidade até muito da música praticada no século XX.

1.2. Teoria da composição – Nas ligações da análise com o próprio compositor, tendo suas ideias e linguagens como fundamentação teórica. Compositores do século XX deram grandes contribuições quando analisaram as próprias peças e detalharam seus processos criativos. Entre outros, Babbitt, como compositor e teórico, explicou a teoria da técnica de doze sons em seus muitos desdobramentos (1955); Boulez, que alia a trechos de sua própria música crítica e análise de música da primeira metade do século XX (1966, 1995); Cage, na publicação de *Notes on Composition I-V*, nas quais comenta sua criação de 1933 a 1990 (2000); Hindemith, na idealização de uma análise de acordes que se adaptasse aos vários repertórios históricos e à sua própria música (1945); Messiaen, no detalhe de técnicas, estudos de rítmica hindu e cantos de pássaros reunidos em dez volumes, (1944 a 2001); Schaeffer, no detalhamento da percepção do objeto sonoro, o que abriu para a análise da música eletroacústica; Stravinsky, que narra a poética de sua música (1947); Webern, que expõe ideias e técnicas nos novos caminhos da música (1963, 1980).

1.3. Performance – Na investigação de possíveis conexões com a prática musical histórica, implicações com a psicologia e as relações entre análise e performance. Estas vão desde analisar com a finalidade específica de entender a peça para conceber uma interpretação à comparação de interpretações de uma mesma peça. Entre as referências por essa associação estão Wallace Berry, em *Music Structure and Performance* (1989), sintetizando como a análise da estrutura leva à performance. Na recíproca do processo, são consideradas análises a partir da audição de gravações à procura de uma interação entre elas. Nicholas Cook, nos trabalhos do Centro de Pesquisas de História e Análise de Música Gravada (CHARM, na sigla em inglês), une análise computacional à etnografia do estudo das gravações de performances e investiga relacionamentos entre intérpretes e ouvintes (2014).

1.4. História – No estudo dos relacionamentos entre os estilos das várias épocas com técnicas específicas que se referem a repertórios ligados a fatos históricos. Para a música do século XX, há trabalhos que tratam de estruturas e estilos, como Morgan (1991) e Simms (1996); outros, que ligam estilos à estética, a técnicas, aos aspectos políticos e econômicos, procurando refletir essas influências nas obras musicais, como Elliott Antokoletz (2014), e ainda os que investigam aspectos históricos de performances, como Roy Howat, que se detém na notação, suas limitações em épocas diferentes e observa como gravações de compositores podem representar uma segunda espécie de nota-

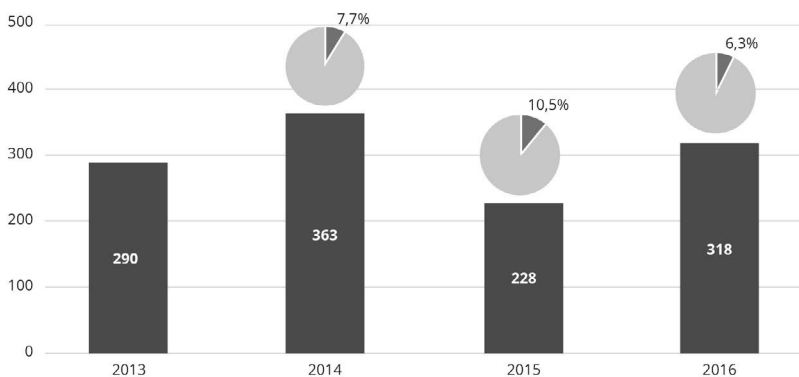
ção, com informações além da escrita (Rink, Ed. 2005: 4). Há ainda análises de diferentes repertórios, como a da chamada “música antiga” (até o século XVIII), que se fundamenta em tratados históricos; o jazz e a música popular, porém, ligados ao século XX, desenvolvem técnicas específicas de análise.

1.5. Estética musical – Na perspectiva que aborda temas filosóficos, semióticos, culturais, de gêneros, de intertextualidade. Para ilustrar essas muitas opções de temas e autores que se oferecem, citem-se o clássico Dahlhaus (1970), que analisa peças de Bach a Schoenberg, segundo critérios estéticos, críticos e julgamentos histórico-filosóficos e dois autores que tratam o século XIX, porém com a visão pluralista e aberta das interfaces. Koffi Agawu (2014), que liga semiótica à teoria da música, colocando o discurso musical na aproximação do significado à estrutura. O segundo, um autor que uniu as carreiras de pianista, musicólogo e ensaísta: Charles Rosen. No livro *The Romantic Generation* (1998, 2000), explora linguagem, formas e estilos musicais do período romântico a reflexões sobre arte, literatura, teatro e filosofia da época, o que coloca os compositores no seu contexto intelectual e cultural.

2. Qual é a resposta nos cursos de pós-graduação no Brasil?

Hoje há quinze programas de pós-graduação no Brasil (www.anppom.com.br), cuja criação coincide com o início das atividades da ANPPOM. Aos poucos, os perfis de cada programa foram se delineando, as subáreas se formando e se consolidando. Nos Congressos da ANPPOM, Teoria e Análise passou a se constituir como uma subárea a partir de 2005, no XV Congresso.

Na Tabela a seguir é possível verificar sua presença nos últimos Congressos da ANPPOM até 2016, tanto na comparação entre cada ano quanto na consideração do total de trabalhos apresentados:



Tab. 01 – Gráfico demonstrativo da presença de Teoria e Análise nos últimos Congressos da ANPPOM, considerada no total de trabalhos apresentados

Esta Tabela traduz o interesse e o desenvolvimento da área específica de pesquisa em Teoria e Análise no Brasil, representados nos Congressos realizados em São Paulo (UNESP, 2014, XXIV Congresso), Vitória (UFES, 2015, XXV Congresso) e Belo Horizonte (UEMG, 2016, XXVI Congresso). Quanto ao que apresenta de específico e de interfaces é ainda pesquisa a ser feita.

Considerações finais

Para a consolidação da atividade de Teoria e Análise, observa-se que muito têm contribuído publicações de traduções para o português de vários trabalhos de referência (Cf. item 1), assim como a integração que a ANPPOM proporcionou aos cursos de música no Brasil. Uma leitura dos registros das pesquisas que resultaram em dissertações e teses (www.capes.gov.br) nos programas de Pós-Graduação em Música mostra o quanto essa atividade se refere à música brasileira de várias épocas e à investigação em composições ainda não publicadas, contribuindo, assim, para a difusão da cultura musical.

Outro ponto importante foi o amadurecimento do projeto de uma associação específica, o que se concretizou em 2014 com a criação da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical), oficializada no seu I Congresso, realizado em Salvador, na UFBA.

Além dos Congressos da ANPPOM, registrem-se as realizações de:

- EITAM 1, 2 e 3, *Encontro Internacional de Teoria e Análise*, organizados pelos programas de USP, UNICAMP, UNESP e UNIRIO, a partir de 2009. Temas: “Perspectivas analíticas para as músicas dos séculos XX e XXI” (SP, UNESP, 2009), “Estrutura e significado em música” (SP, UNESP, 2011) e “Dimensão temporal na análise musical” (SP, ECA/USP, 2013);
- *II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. “Teoria, Crítica e Música na Atualidade”. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- *II Simpósio Villa-Lobos*. “Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos”. ECA-USP, 2012;
- *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. “Intersecções da teoria e análise musicais com os campos da musicologia, da composição e das práticas interpretativas”. USP, campus Ribeirão Preto, 2012;
- I Congresso da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical). “O Pensamento Musical Criativo: Teoria, Análise e os desafios interpretativos da atualidade”. Salvador, UFBA, 2014.

Todos os congressos tiveram os Anais publicados e artigos analíticos se

distribuem também nas 36 revistas da área de música publicadas atualmente no Brasil, sendo seis de temas específicos e todas ligadas a programas de pós-graduação.

No ano de 2016, a comunidade musical saudou o aparecimento de *Musica Theorica*, publicação *on-line* da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), que possui entre suas propostas, a de criar uma plataforma de divulgação de trabalhos originais seguindo a linha internacional do desenvolvimento de revistas ligadas a associações.

O fortalecimento de Teoria e Análise passa pela expansão de cursos, publicações e presença marcante nos muitos caminhos e na abertura de novas perspectivas na construção do conhecimento musical no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Koffi. "Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music". Oxford: Oxford Un. Press, 2014.
- ANTOKOLETZ, Elliott. "A History of Twentieth-Century Music in a Theoretical-Analytical Context". New York: Routledge, 2014.
- BABBITT, Milton. Some Aspects of Twelve-tone Composition. "The Score". June, 1995.
- BENT, Ian & POPLER, Anthony. Analysis. Stanley (Ed.). "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589.
- BERRY, Wallace. "Structural Functions of Music". Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- BOULEZ, Pierre. "Relevés d' apprenti". Paris: Seuil, 1966. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAGE, John. "John Cage Writer". Selected Texts. Ed. Richard Kostelanetz. New York: Cooper Square, 2000.
- COOK, Nicholas. "Beyond the Score". Oxford: Oxford Un. Press, 2014.
- DAHLHAUS, Carl. "Analysis and Value Judgment". Mainz: Schott, 1970. New York: Pendragon, 1983.
- DUNSBY, Jonathan. WHITTHALL, Arnold. "Music Analysis in Theory and Practice". London: Faber, 1988. Trad. Norton Dudeque: Curitiba: UFPR, 2011.
- FORTE, Allen. "The Structure of Atonal Music". New Haven: Yale Un. Press, 1973.
- KATZ, Adelle. "Challenge to Musical Tradition". A new concept of tonality. London: Putnam, 1945.
- KLEIN, Michael. Why Music Theory? In: NOGUEIRA, I. (Org.). "Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade". Trad. Ilza Nogueira. Salvador: UFBA, TeMA, 2015. pp. 219-223.
- KOPP, David. Chromatic "Transformation in Nineteenth-Century Music". New York: Cambridge Un. Press, 2002.

- HASTY, Christopher. Segmentation and process in post-tonal music. "Music Theory Spectrum". n. 3, 1981.
- _____ "Meter as Rhythm". New York: Oxford Un. Press, 1997.
- HINDEMITH, Paul. "The Craft of Musical Composition". London: Schott, 1945.
- LERDHAL, Fred. JACKENDOFF, Ray. "A Generative Theory of Tonal Music". Cambridge: MIT Press, 1983.
- LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John (Ed.) "The Practice of Performance". London: Cambridge Un. Press, 2005. pp. 187-216.
- MESSIAEN, Olivier. "Technique de mon langage musical". T. 1. et 2. Paris: Alphonse Leduc, 1944 e 1956.
- _____ "Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie". T. 1. a 6. Paris: Alphonse Leduc: 1994 a 2001.
- MOLINO, Jean. Analyser. "Analyse Musicale". 3ème. Trimestre. Paris: Societé Française d'Analyse Musicale. 1989. pp. 11-13.
- MORGAN, Robert. "Twentieth-Century Music". New York: Norton, 1992.
- Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, "Musica Theorica". 2016. tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica.
- RIEMANN, Hugo. "Harmony Simplified. The Theory of Tonal Functions of the Chords". London: Augener, 1896.
- ROSEN, Charles. "The Romantic Generation". Cambridge: Harvard Un. Press, 1998. Trad. São Paulo: Edusp, 2000.
- SALZER, Felix. "Structural Hearing". New York: Dover, 1962.
- SCHAEFFER, Pierre. "Solfège del'Objet Sonore". Paris: Seuil, 1966.
- SCHENKER, Heinrich. "Kontrapunkt". Part I, II. Viena: Universal, 1910, 1922.
- _____ "Free composition". (Ed.) Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- _____ "Five Graphic Music Analysis". (Ed.) Felix Salzer. New York: dover, 1969.
- SCHOENBERG, Arnold. "Fundamentals of Musical Composition". London: Faber, 1967, 1988. Trad. Eduardo Seincman São Paulo: Edusp, 1991 e seguintes.
- _____ "Harmonielehre". Viena: Universal, 1922. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- _____ "Structural Functions of Harmony". London: Faber, 1969. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____ "Style and Idea". (Ed.) Leonard Stein. Berkeley: California Un, 1984.
- SIMMS, Bryan. "Music of the Twentieth-Century. Style and Structure". New York: Schirmers, 1996.
- STRAVINSKY, Igor. "Poetics of Music in Form of Six Lessons". London: OUP, 1947.
- STRAUS, Joseph. "Introduction to Post-tonal Theory". 4 Ed. New York: Norton, 2016. 3 Ed. Trad. Ricardo Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.
- _____ Harmony and voice-leading in the Music of Stravinky. "Music Theory Spectrum" 36, n. 1. pp. 1-33, 2014.

_____ Voice leading in Set Class Space. "Journal of Music Theory". V. 49, n. 1. 2005. pp. 45-108.

_____ "Twelve-tone Music in America". Cambridge: Cambridge Un. Press, 2009.

WEBERN, Anton. "The Path of the New Music". Bryn Mawr T. Press: 1963. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1980.

www.anppom.com.br (Acessado em jan. 2017)

www.capes.gov.br (Acessado em jan. 2017)

www.groovemusic.com (Acessado em jan. 2017)

CRIAÇÃO MUSICAL NA BAHIA: DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

*Ilza Nogueira*¹²⁷

Dedico este ensaio aos compositores Fernando Cerqueira e Paulo Costa Lima, cujas capciosas observações aprumaram e enriqueceram meus argumentos.

Prólogo

Diálogos interculturais pressupõem multilateralidades; permutas de pontos de vista; mutualidade; interação comunicativa com finalidades estabelecidas. A efetividade desses intercâmbios envolve o nexu entre meios (estratégias, programas) e fins, assim como a dinâmica das trocas.

Neste ensaio, observamos o caso específico do diálogo intercultural estabelecido entre músicos centro-europeus e um segmento da juventude universitária brasileira, ocorrido em meados do século XX na Universidade da Bahia; diálogo este que instituiu um “movimento” de cultura artística multinacional, com forte tendência germânica, numa instituição em formação.

¹²⁷ **Ilza Nogueira** é compositora e musicóloga, com especialidade no campo da teoria e análise musical. Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba. Desde abril de 2003 é membro efetivo da Academia Brasileira de Música (Cadeira 27). Pesquisadora bolsista do CNPq, desenvolve estudos teórico-analíticos centrados no repertório contemporâneo pós-tonal, focalizando, especialmente, compositores da Bahia. É autora do livro *Ernst Widmer, Perfil Estilístico* (UFBA, 1997) (dos catálogos de obras de Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Agnaldo Ribeiro disponibilizados no site “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” (<<http://www.mhccufba.ufba.br>>)), e tem publicados mais de 30 artigos em periódicos acadêmicos brasileiros e latino-americanos. Como conferencista, expositora ou debatedora, apresenta-se regularmente em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Itália, Suíça, Austrália, Argentina, Chile e Cuba). Membro fundador da ANPPOM e sua primeira presidente (5.1988 - 4.1990), também é fundadora da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), da qual é atualmente presidente.

Analisamos o impacto imediato e os efeitos prolongados desse movimento, examinando os aspectos de diferenciados contextos econômico-políticos que determinaram sua impressionante evolução pluridisciplinar entre os anos 1954 e 1961 e seu hábil direcionamento às vertentes disciplinares criativas entre os anos 1962 e 1969.

Damos atenção à interação comunicativa entre as comunidades importada e local, cujos efeitos, de ordem ideológica e estética, ainda se revelam na criação musical atual da UFBA. Efeitos que se perpetuam atualizando, reinventivamente, aquele movimento histórico que originou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e a consagrou como um significativo polo de criação musical no Brasil.

1. A “virada cultural” na Bahia dos anos 1950

Em meados dos anos 1950, a Universidade da Bahia chegava ao final da sua primeira década de existência com uma grande ambição: tornar-se um poderoso veículo de modernização da vida urbana de Salvador, por meio de um significativo investimento na cultura. Impelida por essa pretensão, durante os anos 1953 e 1962, a instituição promoveu um arrojado movimento cultural, cuja orientação vanguardista e experimental requereu a importação de recursos humanos especializados, com expressiva participação de europeus. Música, dança, teatro, artes plásticas, cinema, arquitetura, antropologia, letras, todas essas áreas foram apoiadas e impulsionadas pela universidade via programas educacionais e de extensão (concertos, espetáculos, congressos, criação de museus, cineclube, restauros históricos etc.).

Essa grande virada cultural ocorreu no bojo de um conjunto de fatores que promovia o desenvolvimento econômico do estado. A descoberta de petróleo no recôncavo, a instalação da refinaria Landulpho Alves¹²⁸, a construção da usina hidrelétrica de Paulo Afonso¹²⁹ e o sucesso da cultura cacauera no sul do estado¹³⁰ foram alguns dos fatores de desenvolvimento que conduziram à criação do primeiro órgão de planejamento do estado, em 1955: a Comissão de Planejamento Econômico. Essa conjuntura de empreendimentos provocou

¹²⁸ A Refinaria Nacional de Petróleo Landulpho Alves foi instalada em 1950, no município de São Francisco do Conde.

¹²⁹ A Usina Hidrelétrica Paulo Afonso I foi inaugurada em janeiro de 1955, para produzir energia gerada a partir da força da cachoeira de Paulo Afonso, um desnível natural de 80 metros do Rio São Francisco. Na época, a construção foi um marco para a engenharia brasileira, tendo sido necessário controlar e reverter o fluxo do rio para, então, iniciar-se o processo de construção da barragem.

¹³⁰ Até 1960, o cacau foi o principal produto de exportação da Bahia.

mudanças significativas na estrutura produtiva e ocupacional de Salvador, na paisagem e infraestrutura urbana, na vida social e nas perspectivas culturais.

Mobilizada para o atendimento às necessidades da nova fase de modernização econômica do estado, a Universidade da Bahia aspirava caminhar *pari passu* com o projeto político do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) para a construção de um Brasil novo e moderno, especialmente no que diz respeito ao ensino superior profissionalizante. Se as metas desenvolvimentistas e redemocratizantes do governo federal previam influir no destino da educação através de abertura e atendimento a projetos arrojados, a Universidade da Bahia soube aproveitar a ocasião. Atrelando-se ao progresso científico-econômico do Estado, e valendo-se do prestígio do Reitor Edgard Santos na cúpula política federal, a instituição teve acesso a recursos federais e internacionais, com os quais ampliou-se rapidamente. Nessa ampliação, ressalta-se um expressivo movimento renovador no campo das Artes, da Literatura e das Humanidades. Buscavam-se talentos e competências que pudessem conduzir a Bahia a vencer rapidamente seu provincianismo e aduzir a nova universidade a acompanhar o modelo que vinha sendo desenhado para a futura Universidade de Brasília: “[...] um noviciado de cultura capaz de alargar a mente e amadurecer a imaginação dos jovens; um instrumento profundamente nacional, mas intimamente ligado à grande fraternidade internacional do conhecimento e do saber” (Teixeira, 1969, p. 236).

Foi então que, motivados pelo emergente progresso urbano e pela mítica e mestiça cultura nativa da capital colonial, intelectuais de origem centro-europeia estabelecidos no Brasil meridional começaram a migrar para a Bahia, atraídos principalmente pela acelerada expansão da nova universidade. A seletividade direcionada à Europa Central, e especialmente àqueles de origem germânica, deu-se em função do reitor fundador da universidade, Prof. Dr. Edgard Santos (1894 – 1962), um médico de personalidade visionária, “admirador entusiasmado da cultura alemã”¹³¹.

Dentre os talentos e competências atraídos para Salvador para impulsionar o projeto culturalista de Edgard Santos, podemos citar o maestro alemão Hans Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005), o pianista suíço Sebastian Benda (Thonon-les-Bains, 1926 – Lugano, 2003), a cantora francesa Gabrielle Dumaine (Domfront, 1894 – ?), o violoncelista suíço Walter Smetak (Zurique, 1913 – Salvador, 1984), a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (Milão, 1914 – São Paulo, 1992), a dançarina e coreógrafa Yanka Rudzka (Varsóvia, 1916 – ?, 2008), o xilógrafo Karl-Heinz Hansen (Hamburg, 1915 – São Paulo, 1978), o poeta e filósofo português Agostinho da Silva (Porto, 1906 – Lisboa,

¹³¹ Afirmação do Dr. Roberto Santos, filho de Edgard (In: Risério 2013, 79).

1994). A convite da Universidade ou por sua influência, todos eles se transferiram das então modernas metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo para a provinciana e tradicional Salvador dos anos 1950, na época com pouco mais de quatrocentos mil habitantes¹³². A expectativa (tanto dos migrantes quanto da instituição que os recebia) era a realização de um projeto pioneiro de modernização cultural, com ênfase nas linguagens de vanguarda e no experimentalismo estético.

No âmbito da universidade, coube a Koellreutter a concepção do Setor de Música e a fundação da escola denominada “Seminários Livres de Música”, em 1954; a Yanka Rudzka coube a criação da Escola de Dança em 1959; a Agostinho da Silva, a fundação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), também em 1959. No âmbito do governo estadual, foi confiada a Lina Bo Bardi a idealização e concretização do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAB) em 1960.

A absorção desses artistas e intelectuais centro-europeus foi decisiva para alavancar a modernização cultural da Bahia, tendo as novas unidades de ensino artístico da universidade (música, dança e teatro) atraído imediatamente estudantes de todo o País. Entre os anos 1954 e 1961, isto é, desde a fundação dos Seminários Livres de Música (a primeira unidade de ensino de arte criada na Universidade da Bahia) até o final da gestão do reitor Edgard Santos, a importação de artistas europeus foi expressiva e significativa para o desenvolvimento das artes na Bahia. Dialogando com as tradições locais, as ideologias vanguardistas disseminadas na “Era Edgard Santos” evoluíram num amálgama que, ainda hoje, singulariza as artes baianas no contexto brasileiro. No final deste ensaio, dedicaremos-nos à demonstração do que significa esta singularidade na música dita “de concerto”.

2. Koellreutter e a instalação da modernidade musical na Bahia

Segundo o musicólogo baiano Manuel Veiga (2004), na história da música brasileira há duas eras: AK [antes de Koellreutter] e DK [depois de Koellreutter]. Obviamente, a afirmação deve considerar como data limítrofe o ano de 1939, quando ocorreram as primeiras atividades do *Grupo Música Viva*¹³³, movimento de renovação na vida musical brasileira liderado por Koellreutter, que “instaurou no cenário brasileiro daquele momento uma ordem musical

¹³² O censo demográfico de 1956 registrou em Salvador 417.235 habitantes.

¹³³ Com Koellreutter, integraram o movimento em sua origem Andrade Muricy (escritor e crítico musical do *Jornal do Comércio*), Brasília Itiberê (compositor e professor), Egidio de Castro e Silva (pianista e compositor), Luiz Heitor Correa de Azevedo (musicólogo) e Octávio Bevilacqua (crítico musical do *Globo*).

mais atual, ousada, inquietante e conseqüentemente mais dinâmica” (cf. Kater, 2009, 15).

Certamente, a observação de Veiga tem respaldo no repertório que se ouvia em salas de concerto e que se estudava em escolas de música (o grande cânone da música ocidental, quando muito chegando a Debussy), assim como no que se compunha (em geral, reproduções dos esquemas e sistemas canônicos europeus com referências, literais ou alusivas, ao folclore musical brasileiro). Com o movimento *Música Viva*, Koellreutter pôde implementar ações que revolucionaram o *status quo* musical do País, relativizando o nacionalismo musical reinante nas décadas de 1930 e 1940 pela disseminação das estéticas vanguardistas centro-europeias dos anos 1920 e 1930 em salas de concerto, programas de rádio, cursos, publicações de textos e realizando experimentos composicionais dodecafônicos com alunos.

Em 1953, as recentes atividades docentes de Koellreutter no Rio de Janeiro (os cursos internacionais de férias de Teresópolis) e em São Paulo (a fundação das Escolas Livres de Música da Pró-Arte nas cidades de São Paulo e Piracicaba) não passaram despercebidas ao reitor da Universidade da Bahia, então estimulado a convidá-lo para organizar cursos intermitentes de curta duração no âmbito da universidade (as “Lições de Música”, iniciadas em junho de 1953).

Essas atividades conduziram à realização do I Seminário Internacional de Música, entre junho e julho de 1954. Sob a direção artística de Koellreutter e da musicista baiana Maria Rosita Salgado Góes, o evento foi concebido como um fórum da música, no intuito de representar um marco na vida musical brasileira.

Nessa época, Edgard Santos fora nomeado ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas¹³⁴. À mente empreendedora de Koellreutter não passaria despercebido o poder político da Universidade da Bahia e a compreensão de que ali estavam as condições únicas para a implantação imediata de um núcleo de ensino musical de alta qualidade no Brasil. De fato, entre a conclusão do I Seminário Internacional de Música e a oficialização do Setor de Música na universidade, abrigando um moderno curso de extensão, correram apenas dois meses. Em outubro de 1954 inaugurava-se a unidade de ensino “Seminários Livres de Música”, numa época em que, segundo informa Manuel Veiga (2004), “a Bahia musical, reacionária, não se tinha deixado atingir sequer pelos efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922”.

¹³⁴ A gestão de Edgard Santos no Ministério da Educação, iniciada em 7 de junho de 1954, foi precocemente interrompida com o suicídio do presidente Vargas. Como não havia deixado o cargo de reitor durante o curto período no ministério, logo retornou à Bahia e à sua função na reitoria da UBa.

Talvez tenha sido justamente essa falta de ressonância dos efeitos da Semana de Arte Moderna na provinciana Salvador o maior atrativo para Koellreutter, então em repercussiva querela estética com a escola nacionalista de composição de Camargo Guarnieri¹³⁵ e acirrados desentendimentos com os dissidentes do *Grupo Música Viva* simpatizantes do realismo socialista: Claudio Santoro, Eunice Catunda e César Guerra-Peixe. Portanto, quando Edgard Santos deu carta branca a Koellreutter para a concepção do seu projeto didático na Universidade da Bahia e a elite intelectual baiana o recebeu de braços abertos, o grande hiato intelectual da sociedade baiana em relação à contemporaneidade musical brasileira (iminentemente nacionalista ou zhdanovista), em vez de tê-lo assustado, ao contrário, deve ter estimulado o seu espírito desbravador¹³⁶. Sua entrada na cena musical de Salvador significou, portanto, muito mais que uma virada de página na história da música baiana: fechou-se um capítulo, que poderia denominar-se “Romantismo tropical tardio: divertimentos sobre o grande cânone europeu”. A Koellreutter coube iniciar o próximo capítulo, para o qual poderíamos dar o seguinte título: “Introdução do modernismo musical em Salvador: recolonização pelas elites”.

Desconsiderando completamente o curso da história local e seus personagens no seu novo empreendimento didático, o maestro alemão, “menina dos olhos” de um reitor germanófilo, implantou em Salvador um verdadeiro “consulado musical europeu”. Durante os oito anos de sua administração (out. 1954 a jun. 1962), os Seminários Livres de Música absorveram um grande número de músicos e professores europeus para servirem ao ensino e à orquestra: alemães, em grande maioria, suíços, húngaros, italianos, franceses e austríacos¹³⁷. Segundo Manuel Veiga, em 1959 a escola parecia se encontrar no auge da importação de músicos, professores e técnicos estrangeiros (ibidem). Um misto de expressões e sotaques provenientes de diversos idiomas

¹³⁵ Aqui referimo-nos ao manifesto de Guarnieri, a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, datado de 7 de novembro de 1950 e publicado em 17 de dezembro no jornal *O Estado de São Paulo*, onde os credos estéticos de Koellreutter são condenados como “refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria”.

¹³⁶ Em depoimento concedido a Carlos Kater, Koellreutter afirma: “Edgard Santos foi um dos superiores mais importantes e melhores com quem trabalhei; sob todos os pontos de vista, humano e profissional” (Kater; Koellreutter, 1997, 133).

¹³⁷ **Alemães:** Johannes Hoemberg (regente); Armin Guthman (flautista); Georg Meerwein (oboísta); Gerald Severin (oboísta); Georg Zeretzke (clarinetista); Walter Endress (clarinetista); Adam Firnekaes (fagotista); Horst Schwebel (trompetista); Volker Wille e Peter Orlamünde (trompistas); Ursula Schleichern (harpista); Martin Kelterborn (barítono e técnico em afinação de piano); Walter Zenner (percussão); Lothar Gebhardt (violonista); Hansjörg Scheuermann (violista); Günter Goldman (contrabaixista); Peter Jakobs (contrabaixista). **Suíços:** Ernst Widmer (compositor); Ula Hunziker (flautista); Pierre Klose (pianista); Sebastian Benda (pianista); Lola Benda (violonista); Dora Benda (violista); Walter Smetak (violoncelista). **Húngaros:** Nikolau Kokron (trompista); George Kiszely (violonista); Edith Perényi (violista). **Italianos:** Antonio Ardinghi (violonista); Piero Bastianelli (violoncelista). **Franceses:** Gabrielle Dumaine (canto); **Austríacos:** Hilde Sinnek (canto).

– alemão, italiano, francês, húngaro, suíço, além do português do Brasil e de Portugal – formava um verdadeiro território translinguístico.

Em depoimentos concedidos ao Prof. Carlos Kater no final da década de 1980¹³⁸, Koellreutter reconhece que sua trajetória de educador musical no Brasil culminou na Bahia, tendo as experiências anteriores dos cursos de férias em Teresópolis e da Escola Livre de Música da Pró-Arte em São Paulo constituído etapas de “preparação” (Teresópolis) e “ensaio geral” (São Paulo). Posteriormente, numa entrevista concedida para a *Folha de S.Paulo*, relembrou suas realizações dos anos 1950, que poderiam ser considerados seus anos dourados no Brasil, cuja máxima realização foi a fundação dos Seminários Livres de Música da UBa: “Por atuação e métodos revolucionários, foi talvez realmente a escola de música mais importante no Brasil” (Rosa; Vorbow, 1999).

Quanto aos “métodos revolucionários”, já implementados desde os cursos de férias de Teresópolis, assim ele os definiu:

Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal. Sugerir abolir currículos acadêmicos e substituir conservatórios por Centros de Atividades Lúdicas e Criatividade Musical e Institutos de Audiocomunicação e Música Aplicada. O lema nos seminários de Teresópolis era “**trabalho e recreação, disciplina e liberdade**”. Não era a rotina que governava os seminários, mas sim o espírito de pesquisa e investigação. É indispensável que em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação. As artes e a educação estética e humanista devem encontrar lugar equivalente ao da ciência, da economia e da tecnologia. (Ibidem)

Ainda em relação a metodologias avançadas, deve-se registrar que, ao menos no ensino da Música no Brasil, Koellreutter foi pioneiro no reconhecimento do valor da interdisciplinaridade. Nos anos 1961 e 1962 ele idealizou e realizou na Universidade da Bahia dois fóruns universitários interdisciplinares¹³⁹, assim os justificando:

Uma das características do pensamento hodierno – e por isso mesmo um dos imperativos do ensino nos tempos atuais – é a tendência à integração, num todo, das disciplinas em que se ramifica o saber humano; mais ainda, a arte em geral e a música em particular, longe de serem atividades estan-

¹³⁸ Kater; Koellreutter, 1997, p. 133-134.

¹³⁹ Realizados durante as férias de inverno, os Fóruns Universitários da UBa constaram de cursos, conferências e debates em vários ramos do saber. No primeiro, atuaram especialistas em antropologia, filosofia, história, literatura, música (estética, composição e “terapêutica musical”), artes plásticas, física, matemática, sociologia e medicina preventiva. No segundo, centrado no tema do “Espaço – Tempo”, participaram as artes plásticas, física, psicologia, filosofia, literatura (poesia concreta), estética musical, sociologia, música e teologia.

ques, refletem e sintetizam os vários pontos de vista, quer científicos quer filosóficos, através dos quais o homem concebe o mundo (In: Bastianelli, 2004, p. 27).

Essa valorização do conhecimento holístico teve consequências que sobreviveram à época de Koellreutter na Universidade da Bahia. Como exemplo, temos a criação da matéria Literatura e Estruturação Musical em meados dos anos 1960, que poderia ser definida como uma “apreciação musical avançada”, no modelo de seminários, onde o professor trabalhava um misto de teoria, estética e análise, tendo na discussão a estratégia motivadora.

Sob a tutela de Koellreutter, os Seminários Livres de Música, com seu corpo docente europeu, chamaram a atenção do Brasil pela qualidade do ensino de instrumentos, canto e regência, e pelo estabelecimento de diversificados e excelentes conjuntos de câmara desenvolvendo um farto programa de extensão. A continuidade dos Seminários Internacionais de Música, realizados anualmente nos meses de junho e julho até 1959, funcionaram como uma grande propaganda nacional da escola de música da Universidade da Bahia. Nesses eventos, essencialmente concentrados em performance instrumental e vocal, as fartas programações artísticas pautavam-se nos repertórios barroco, clássico e romântico, com ocasionais apresentações de compositores da primeira metade do século XX (Hindemith, Stravinsky, Bartók, Honneger, Martinu, Prokofiev, Webern, Villa-Lobos, Guarnieri). Apesar de os seminários sempre incluírem cursos de composição conduzidos por Koellreutter, peças de alunos não fizeram parte dessas programações.

Koellreutter foi o único professor de composição durante os oito anos da sua administração nos Seminários Livres de Música. Nesse período, apenas dois discípulos, Milton Gomes e Nikolau Kokron, vieram a se destacar no expressivo movimento de criação musical que revelou a Bahia nacionalmente em meados dos anos 1960: o Grupo de Compositores da Bahia. A liberdade disciplinada idealizada por Koellreutter para um ensino laboratorial não foi o que se poderia definir como “frutífera” em composição sob sua tutela.

É de se compreender que a conjuntura social da provinciana e tradicional Salvador dos anos 1950, com sua hierarquizada sociedade acadêmica habituada a um sistema de educação tradicionalmente baseado no processo de transmissão-recepção de informações, não estivesse preparada para uma formação artística conduzida ao desenvolvimento do indivíduo crítico e criativo pelos princípios de “liberdade” e “ludicidade”. Também era de se esperar que o eurocentrismo cultural do corpo docente europeu dos Seminários Livres de Música precisasse de tempo para uma necessária enculturação. Culturalmente heterogêneo, exótico em seus distintos falares, complexo em suas múltiplas concepções sobre educação musical, imprevisível em suas diferentes formas de aproximação e interação com a cultura local, os professores

importados dos Seminários Livres de Música tinham um valor sógnico para o alunado com o qual interagiam, eram paradigmas, arquétipos, referências de uma formação musical exemplar. Como, então, poderia ocorrer uma efetiva dialogia? A dialogia que constrói a capacidade crítica? A crítica que comanda a usina criativa?

Adaptações e reviravoltas no eixo da ordem social vigente faziam-se necessárias para que “liberdade” e “ludicidade” pudessem ser compreendidas como preciosas estratégias de ensino e magníficas oportunidades de aprendizado por professores e alunos. Seria também necessária a emergência de valores humanos contracenantes e contrapensantes que promovessem a conciliação entre o cosmopolitismo koellreutiano e a cultura regional, ou seja, a oportuna relativização para que o projeto idealizado, tornado permeável à múltipla realidade cultural soteropolitana, tomasse espontaneamente o rumo prognosticado e desejado: a florescência da crítica e da criatividade.

O término do mandato de Edgard Santos na Universidade, em junho de 1961, e a saída de Koellreutter da Bahia, em dezembro de 1962, ocorreram quando se insinuavam os novos rumos políticos que agitariam o Brasil nos anos 1960. A emergência de condições economicamente difíceis para o País após o acelerado desenvolvimento promovido pelo governo Kubitschek; a instabilidade política nos governos imediatamente sucessores – Jânio Quadros (janeiro a agosto de 1961) e João Goulart (setembro de 1961 a março de 1964); a irrupção da ditadura militar em abril de 1964 e o crescimento dos debates para uma reforma fundamental do ensino superior, com densa mobilização do movimento estudantil organizado, são as principais determinantes de rápidas e amplas mudanças sociais no país, com grandes repercussões nas políticas públicas para a educação e a cultura. Na Bahia, essas contingências afetaram radicalmente o contexto universitário. Os reitorados subsequentes ao de Edgard Santos nos anos 1960 – Albérico Fraga (7.1961 - 6.1964), Miguel Calmon (7.1964 - 5.1967) e Roberto Santos (7.1967 - 6.1971) – lidaram com escassez de recursos federais, adaptações às reformas estruturais do ensino superior e repressão cultural. Alguns dos professores estrangeiros, decepcionados e atemorizados com a perspectiva de se submeterem a um novo tipo de totalitarismo e autoritarismo, retornaram à Europa já pacificada, enquanto outros, atraídos por movimentos culturais brasileiros economicamente melhor sucedidos na época, foram deixando Salvador¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Assim, os Seminários de Música perderam Johannes Hoemberg (regente); Armin Guthman (flautista); Georg Meerwein e Gerald Severin (oboístas); Georg Zeretzke e Walter Endress (clarinetistas); Volker Wille e Peter Orlamünde (trompistas); Ursula Schleichern (harpista); Martin Kelterborn (barítono e técnico em afinação de piano); Hansjörg Scheuermann (violista); Günter Goldman (contrabaixista); Ula Hunziker (flautista); Sebastian Benda (pianista); Antonio Ardinghi e Lola Benda (violinistas); (Dora Benda (violista); George Kiszely (violinista); Edith Perényi (violista); Gabrielle Dumaine e Hilde Sinnek (cantoras). No entanto, outros professores europeus (principalmente alemães) ainda foram

Enquanto esse cenário de desafios indicou a muitos daqueles músicos europeus a porta de saída do Brasil, a hora de retomar a vida em suas pátrias e experimentar uma reconciliação cultural, para outros, a insegurança significou o incentivo às reinvenções que a permanência no Brasil e na Bahia exigiram¹⁴¹. Esses certamente intuíram que a revolução cultural emergente no início dos anos 1960 constituiria o fertilizante necessário para os aguardados frutos do projeto revolucionário de Koellreutter: crítica e criatividade.

Quanto ao alunado dos anos 1960, uma nova classe social teve acesso aos “Seminários de Música”¹⁴². Já não eram os filhos da elite baiana e os bolsistas de outros estados brasileiros que formavam a maioria do corpo discente, mas uma vertente de jovens vindos do interior da Bahia em busca de um curso universitário¹⁴³. Grosso modo, a experiência musical daqueles jovens havia sido em bandas de música tradicionais e grupos de música popular urbana ou folclórica. Depondo sobre sua vivência de estudante dos Seminários de Música a partir de 1962, o compositor Fernando Cerqueira faz uma interessante observação sobre o trânsito daquela experiência para o aprendizado de composição nos Seminários de Música:

Detínhamos e defendíamos nossa cultura musical e ela nos movia em direção de uma identidade erudita autenticamente brasileira. A força desse perfil cultural heterogêneo e sincrético que começou a invadir a escola veio contribuir, como o próprio Widmer confessava, para a sua transição artística de compositor suíço a baiano. De certo modo, fomos recolonizados, por opção nossa, e, em sentido reverso, colonizamos os colonizados. (Cerqueira 2017)

Relacionando o depoimento de Cerqueira aos fatos citados, pode-se deduzir que os ideais de “liberdade” e “ludicidade” começaram a se efetivar nos Seminários de Música a partir de 1962, como princípios de redenção e resistência cultural.

admitidos pelos Seminários de Música. Lembramos os regentes Ernst Huber-Contwig (alemão) e Sérgio Magnani (italiano), o flautista Jean-Noel Saghaard (francês), os clarinetistas Klaus Haefele e Wilfried Berk (alemães) e o violinista Lothar Gebhardt (alemão). Portanto, a influência centro-europeia teve continuidade nos Seminários de Música dos anos 1960.

¹⁴¹ Lembramos os alemães Klaus Haefele (clarinetista), Adam Firnekaes (fagotista), Horst Schwebel (trompetista) e Peter Jakobs (contrabaixista); os suíços Ernst Widmer (compositor), Pierre Klose (pianista) e Walter Smetak (violoncelista e luthier); e o italiano Piero Bastianelli (regente e violoncelista).

¹⁴² A partir de 1962, a adjetivação “livres” foi retirada do nome da escola, que passou a se denominar “Seminários de Música” (até o ano 1968, quando adotou o nome “Escola de Música e Artes Cênicas”).

¹⁴³ A exemplo, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso e Tom Zé.

3. Widmer e Smetak: um laboratório para a crítica e a criatividade

Dentre os professores europeus dos Seminários de Música, destacaram-se, no campo da criação musical e da pesquisa sonora, respectivamente, os suíços Ernst Widmer (Aarau, 1927-1990) e Walter Smetak (Zurique, 1913 – Salvador, 1984). Widmer e Smetak foram dos poucos europeus que adquiriram a cidadania brasileira e se radicaram definitivamente na Bahia¹⁴⁴.

Em 1963, Widmer sucedeu Koellreutter na administração da escola¹⁴⁵ e na docência de composição. Estimulando a rebeldia dos alunos e preocupado em não impor uma linguagem, ele conduzia os estudantes a encontrarem sua própria forma de expressão, respeitando a individualidade e acreditando no potencial de cada um. Seu método de ensino, portanto, refletiu a ideologia que Koellreutter definiu para o ensino de Música na Bahia em 1954: um programa moderno que respeitasse os dons naturais do aluno, desenvolvesse sua personalidade e o conduzisse à procura de estilo e expressão próprios; um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em substituição do ensino acadêmico baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora [...]; um ensino onde a opinião, as ideias e a crítica fossem inteiramente livres (citação não literal; cf. nota 138).

Os preceitos de Koellreutter tiveram que esperar dez anos para frutificarem na composição musical sob a liderança de Widmer. Em sua autobiografia (1980), referindo-se ao que mais o atraiu na Bahia quando da sua chegada em 1956, Widmer escreveu: “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intensivo e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça”.

Em 1966, após três anos de “laboratório” de composição, Widmer colheu o primeiro fruto do seu trabalho: o Grupo de Compositores da Bahia, formado no entusiasmo de um bem-sucedido concerto de Semana Santa. Estudantes e professores, europeus e brasileiros, compositores iniciantes e internacionalmente premiados, gente entre 20 e 53 anos, formavam um ambiente heterodoxo que refletia a formação inicial dos Seminários Livres de Música. A frase construída para identificar o movimento – “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado” –, traduzindo a rebeldia de

¹⁴⁴ Além de Ernst Widmer e Walter Smetak, permaneceram definitivamente na Universidade Federal da Bahia os alemães Klaus Haefele (clarinetista), Adam Firnekaes (fagotista), Horst Schwebel (trompetista) e Peter Jakobs (contrabaixista), o italiano Piero Bastianelli (violoncelista) e o suíço Pierre Klose (pianista).

¹⁴⁵ Widmer dirigiu os Seminários Livres de Música no biênio 1963-1964, tendo sido substituído pelo pianista brasileiro Fernando Lopes.

uma juventude reprimida pela ditadura militar recém-instalada no Brasil, também lembrava a “profecia” de Koellreutter: “serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica”. Em 1985 Widmer fez a seguinte reflexão sobre o moto do grupo: “Esta premissa ainda hoje é válida. [...] Ela representa um esforço consciente de uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática. [...] O movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal”.

Ao modo peculiar de Widmer, o grupo concretizou o ideal de Koellreutter, pois funcionou como um autêntico “laboratório artístico de alunos e mestres”, conduzindo a procura de estilo e expressão próprios. Diferentemente de Koellreutter, que nunca se deixou influenciar pela cultura vernácula, Widmer permitiu-se contaminar dela, e sua estratégia para conduzir os alunos à busca de seus próprios estilos foi a abertura à inclusão da cultura local, em diálogo com a vanguarda. O estabelecimento de um pacto entre o regional e o considerado “universal” (os paradigmas estéticos da Europa central) simbolizou, em discurso musical, a bem-sucedida interação comunicativa entre o mestre suíço e os alunos brasileiros; desde então, a dialogia do paradoxo se instituiu como processo de subjetivação – ou singularização – dos compositores baianos descendentes de Widmer; seu modelo paradigmático de produzir e comunicar ideias.

Quanto ao paradoxo, poderíamos também inscrevê-lo numa tradição que remonta a Koellreutter no lema dos seminários de Teresópolis: “trabalho e recreação, disciplina e liberdade”. Se no lema de Teresópolis as polaridades se encontram juntas, sendo, porém, identificáveis em si – “isto e aquilo” –, na metodologia de ensino de Widmer, elas se amalgamaram: “isto é aquilo”; ou seja: “trabalho é recreação, disciplina é liberdade”. Atitudes lúdicas condicionam o aprendizado, assim como liberdade (a falta de eixos norteadores) condiciona disciplina (o encontro do próprio eixo). Pode-se dizer, portanto, que a concepção pedagógica de Widmer foi uma atualização histórica daquela definida por Koellreutter para os anos 1950. Uma atualização que melhor se definiria como adaptação à situação imposta à criação artística e literária numa época de vigência da censura e do cerceamento da liberdade de expressão: época das necessárias implicitudes, das codificações, reino das metáforas e simbologias.

Se pudermos reconhecer no movimento do grupo (consequência natural da prática pedagógica de Widmer) uma atualização da ideologia concebida por Koellreutter para os Seminários Livres de Música, diríamos que é a exacerbação do princípio da inclusividade, da heterodoxia, ao nível do paradoxo.

E por falar em paradoxo, poderíamos dizer que a presença de Smetak no grupo era uma metáfora viva do paradoxo. Enquanto todos se consideravam compositores, ele se declarava um “descompositor” (“Eu sou um descompositor contemporâneo”). Opondo-se sempre ao senso racional comum,

ele sempre questionava a razão pela sensibilidade, semeando a incerteza e incentivando a busca da essencialidade imaterializável e indecifrável pela linguagem. Na “terra das impossibilidades possíveis”, como ele definiu o Brasil, Smetak plantou sua utopia de fusão do oriente com o ocidente, da revelação de uma nova ordem e lógica¹⁴⁶. Com suas “plásticas sonoras” arcaico-futuristas (como as definiu o compositor Paulo Lima) impregnadas de forte simbolismo místico e esotérico, o grupo vivenciava a microtonalidade, a pesquisa de timbres, a improvisação coletiva, o experimentalismo. Sua oficina de liuteria, no subsolo da Escola de Música, era o paradoxo de tudo que ocorria nas salas de aula acima do nível do solo: domínio dos paradigmas estruturais, sintáticos, tímbricos e texturais. Smetak era anterior e posterior à ordem e à lógica vigente; poderia se admitir que ele representava a dialética entre o passado e o futuro num vácuo de presente, isto é, de “realidade”.

Na síntese entre a atitude eminentemente “êmica” da pedagogia de Widmer e da trans-historicidade do pensamento smetakiano plasmou-se o *ethos* composicional do Grupo de Compositores da Bahia, instituído na dialogia entre díspares, na conciliação de antagonismos, no amálgama de múltiplas estéticas e “sotaques” culturais.

4. Criação musical na Bahia: resistência e transformação

A reflexão abaixo é do compositor Paulo Costa Lima, que, de forma aforística, deixa-nos uma pista para a compreensão do significado da composição baiana em tempo presente, quando analisa, em 2015, os 25 anos de atuação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

O projeto de Edgard [Santos] não se encerrou no início da década de 1960, não foi apenas aquela época, e sim uma demanda por **transformações** contínuas; e assim continua vivo, vibrante, e mantém sua essência de **resistência** cultural [...] (Lima, 2016, p. 25).

Os grifos nessa citação não são do autor, eles apontam um entendimento das duas palavras-chave sobre a *poiesis* característica da música de concerto produzida na Bahia, nos últimos 50 anos: “resistência” e “transformação”, termos que, em sua essência significativa, são antagônicos, paradoxais. No entanto, sua união produtiva se fez na Bahia como uma das “impossibilida-

¹⁴⁶ “O Brasil é a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializará uma nova ordem e lógica” (Smetak, 1985).

des possíveis” que desembocariam na materialização da “nova ordem e lógica” que Smetak previu e não viveu suficientemente para confirmá-la.

Grosso modo, podemos definir a produção musical de concerto da Bahia dos últimos 50 anos como uma multiplicidade de variantes de um grande tema (ou problema): o “paradoxo”. A conciliação entre o regional e o universal, o popular e o erudito, a tradição e a inovação, a reprodução e a invenção, o sistema e o experimento, este é o tema-problema que se apresentou aos compositores no contexto dos antigos Seminários de Música da Universidade da Bahia, como reflexo da interação paradoxal que provinha de uma comunidade multicultural¹⁴⁷.

Na música de concerto baiana, o tema do paradoxo se configura essencialmente com a interação de elementos culturalmente representativos, cujo potencial sógnico sugere a funcionalidade de sujeitos agentes em possíveis “enredos” musicais. Nesse sentido, poderíamos equacionar composição como um projeto fenomenológico, espaço de representação, modelo discursivo-narrativo.

O problema composicional estabelecido favoreceu o desenvolvimento de um paradigma discursivo. Desviando-se das sequências implicativas, da causalidade e das evoluções cronológicas, o modelo discursivo da composição baiana, desde os últimos anos 1960, fundamentou-se nos desvios, nas rupturas e nos conflitos, insinuando trama, enredo ou drama. Fluxos e refluxos, impulsos e contenções, convergências e divergências, atração e repulsão, tudo isso corresponde a avanços e retrocessos no devir histórico do qual a música baiana faz parte. Este é o “**paradigma**” estabelecido e compartilhado até hoje pelos compositores, como sinal de maturidade no seu desenvolvimento artístico. Um paradigma entendido no sentido análogo ao que Thomas Kuhn concebeu em seu ensaio de 1962, intitulado *A Estrutura das revoluções científicas*: um modelo que, ao contrário de como o define a semântica (um padrão que corresponde a uma reprodução de exemplos), é suficientemente aberto para admitir a solução de toda espécie de “problemas” [composicionais]; um modelo cuja expectativa é sua reformulação em condições novas.

Entre o tema – o paradoxo – e o método – o paradigma – existe, portanto, uma relação de reciprocidade, de intercondicionalidade, que, entendida no sentido kuhniano do paradigma – um modelo aberto a reformulações –, propõe uma evolução histórica circular, porém em espiral.

¹⁴⁷ O tema do paradoxo na produção dos compositores baianos não provém da “Estética Relativística do Impreciso e Paradoxal” de Koellreutter, que, segundo ele, alicerçaria tudo que escreveu a partir de 1960 (AMADIO 1999, 57). Lembremos que Koellreutter se ausentou de Salvador em 1962, deixando a Bahia definitivamente em 1963, e que a composição no âmbito dos Seminários de Música da UBA começou a se desenvolver a partir do ano 1966, sob a tutela de Ernst Widmer.

5. Cabinda: o fio de Ariadne

No sentido de demonstrar a materialidade e a permanência desse traço discursivo que identifica a música de concerto da Bahia, recorreremos à abertura sinfônica *Cabinda, nós somos pretos* (2015), de Paulo Costa Lima¹⁴⁸. A escolha de uma música que represente igualmente o passado e o presente da composição musical baiana não é uma decisão fácil; as opções são muitas. A decisão por *Cabinda* justifica-se pelo fato de percebermos nesta obra a atualização de um projeto coletivo em desenvolvimento progressivo há 50 anos: um discurso contemporâneo e ao mesmo tempo histórico, essencialmente referencialista, memorialista e culturalista.

Usando uma metáfora para descrever a obra em seu tripé referencial-memorial-cultural, pode-se dizer que *Cabinda* evoca um grande desfile ético-cultural, em que diversos aspectos da cultura baiana (em especial, a de origem africana) se sucedem numa sequência aparentemente aleatória, cuja única determinante parece ser o contraste, o paradoxo. Ao mesmo tempo, uma outra metáfora também pode ser invocada: aquela em que *Cabinda* se projeta como uma espécie de memorial musical do compositor refletindo sobre sua vida acadêmica, evocando as vivências marcantes, os paradigmas estético-estruturais, buscando um acerto de contas com os anjos e os demônios dos credos vigentes, e finalmente revelando-se um espectador do devir, sob o qual ele não tem comando, sendo antes conduzido pelo implacável curso da cultura. Longe de pretender aqui uma análise da obra, recorreremos a ela para contextualizar o dito e sugerir o não dito nas seções históricas deste trabalho.

A primeira audição de *Cabinda* foi uma experiência sensorial que ainda resiste e se intensifica a cada vez que retomamos o contato com a obra. Uma experiência sugestiva que tanto evoca o universo dos mitos universais quanto um passado relativamente recente, mitificado na memória de quem se iniciou na Música nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. Essa experiência é a sensação de que a obra abre um complexo mapa virtual da tradicional Salvador, com becos e ruelas irrompendo de surpresa a cada “esquina” (as múltiplas rupturas e mudanças de direção no discurso): uma cidadela labiríntica, com um traçado inextricável, cujo percurso se abre para múltiplas e distintas experiências culturais. Os exemplos musicais que apresentamos em seguida dão uma ideia do *city tour* cultural que a audição de *Cabinda* proporciona.

¹⁴⁸ Resultado de uma encomenda da OSESP, *Cabinda* estreou em 16 de abril de 2015. O áudio deste concerto pode ser apreciado no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ISu5YVc7ZpA>>.

Dentre as várias apropriações culturais identificáveis, uma estrofe de uma canção do maculelê (“Louvor da Conceição”) se singulariza pelo tratamento composicional: *“Nós somos pretos da Cabinda de Luanda, / a Conceição viemos louvar, / Aruandêêê, Aruandêêê”*¹⁴⁹. A citação surge na 3.^a parte (“Lied”), um pouco adiante do ponto mediano da peça (v. Anexo, exemplo 1) A instrumentação cabe a duas trompas solo em atmosfera pastoral; as quintas de trompa evocam um ambiente sonoro tanto remoto no tempo histórico da obra quanto distante do clima ativo, dançante e heroico que domina *Cabinda*. A singularização desse empréstimo, transfigurado em relação ao seu espírito original e transfigurando a atmosfera de brasilidade característica da peça, adquire nessa versão romântica eurocêntrica uma potência signífica única, que sintetiza a dimensão memorialista característica da música de concerto da Bahia. De fato, poderíamos vincular este signo musical à memória dos Seminários Livres de Música da UFBA, tomando-o como uma possível metáfora do amálgama étnico que constituiu a convivência harmônica de culturas aparentemente inconciliáveis. Este é o ponto mais “longínquo” do nosso “áudio tour”, a partir do qual a peça proporciona um retorno em seu labiríntico percurso pelos toques e cânticos dos terreiros de Zazi (Xangô), das casas de tradição Banto, das rodas de samba de largo, entretecidos com vestígios de serialismos intervalares e elaborações motivicas schoenberguianas.

A entidade Zazi, do candomblé de Angola, parece ter uma função guia no áudio-percurso da obra. Após uma breve introdução (16 compassos), a seção intitulada “Ô Zaziê” elabora o ponto de caboclo “Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê maiangolê maiangolá” (v. Anexo, exemplo 2), conduzindo a sequência de referências culturais afro-baianas. A peça conclui com uma variante dessa seção (“Zaziê/Finale”), reafirmando a “funcionalidade recepcionista” da “personagem guia”.

Dentre os outros referentes de tradição afro-baiana que afloram na obra, destacam-se, por exemplo: uma canção do repertório dedicado a Yemanjá no candomblé de caboclo da Bahia (v. Anexo, exemplo 3); a cantiga de caboclo “Eu sou o amor de papai, eu também sou o amor de mamãe” (v. Anexo, exemplo 4); a estrofe de saudação a Ogum nas casas de candomblé de Angola “*Tabalasinbe é no tabalandê, Tabalasinbe é no tabalandê, Ê aê aê*” (v. Anexo, exemplo 5, cc. 77-80).

Ao lado das ingerências étnicas, Cabinda também representa o discurso acadêmico contemporâneo que remonta à tradição eurocêntrica organicista disseminada a partir da Segunda Escola de Viena (isto é, àquilo que Koellreutter introduziu e Widmer desenvolveu em suas atividades pedagógicas na Bahia).

¹⁴⁹ Dada a estreita relação entre o maculelê e a capoeira, a canção também se encontra no repertório de pontos de capoeira.

Nos Exemplos 6a-c (v. Anexo), características remetem à música de tradição europeia dos meados do século XX: o ímpeto e a vitalidade da tópica rítmica em ostinato, as ocasionais modulações métricas, os efeitos brilhantes dos teclados da percussão, as formações acórdicas politriádicas, o uso de séries intervalares, a dialogia entre trítonos e quintas ou quartas justas, tudo isso aponta para o universo técnico e estilístico de Bartók, Stravinsky, Prokofiev.

Se a grande diversidade no “roteiro cultural” peça, com seus sucessivos contrastes e as constantes rupturas do discurso, poderia desembocar num resultado estético de perda de “condução cognitiva” (o “fio da meada”), poderíamos dizer que o breve solo de clarineta que introduz a obra (v. Anexo, exemplo 7) funciona como o “fio de Ariadne”, que o compositor entrega ao ouvinte para que ele não perca a oportunidade de construir um percurso narrativo durante a audição de *Cabinda*. Em sua extrema plasticidade, estendendo-se praticamente por toda a extensão do instrumento em amplos gestos e arabescos, o solo introdutório se insinua atraente, como um fogo-fátuo: nasce do nada (no registro grave em dinâmica *pp*), desenvolve-se virtuosisticamente e, surpreendentemente, fenece da forma como nasceu: no contexto de um pentacorde cromático, igualmente no registro grave, em dinâmica *pp*. O modelo dessa trajetória sugere, de antemão, uma estrutura que se expande, retorna e fecha um percurso cíclico. Os motivos que configuram suas estruturas “arabescas”, compostos de pequenas séries intervalares progressivas, parecem se derivar da formação acórdica consistente no acompanhamento das cordas. Em todos estes aspectos, a passagem também reflete a tradição germânica organicista.

As características singulares da introdução (séries intervalares progressivas, pontilhismo, inter-relação entre estruturas melódicas e harmônicas) retornam sempre na obra, concedendo-lhe um alto índice de contextualidade. Segundo o compositor¹⁵⁰, seu desafio composicional foi, justamente, a concepção de “uma espécie de tecido conjuntivo por onde o discurso flui”, acolhendo o “nosso” e o “deles” de uma forma que se correspondam mutuamente. Essa afirmação justifica plenamente a escolha de *Cabinda* como possível metáfora daquela convivência harmônica de culturas aparentemente inconciliáveis, que deu origem à atual Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. *Cabinda* também foi o “fio de Ariadne” deste ensaio, conduzindo nossas reflexões até as origens históricas da Escola de Música da UFBA e de volta ao presente.

Finalmente, queremos acrescentar que consideramos *Cabinda* uma espécie de versão musical do “Memorial de Aires”, projetando em música um discurso correspondente ao do livro de Machado de Assis: em vez de um enredo único, uma organização em forma de diário, onde uma série de episódios e anedotas se interpoem.

¹⁵⁰ Em correspondências eletrônicas trocadas durante a análise da peça.

Epílogo

No propósito de compreender a dialogia intercultural que caracteriza a produção musical da Bahia há 50 anos, recorremos à história e à memória, confrontando reflexões de alguns autores da história crítica da composição musical na Bahia com as nossas. Numa conduta hermenêutica, e no sentido de tecer implicações entre atitudes pedagógicas e produção composicional, fundamentamos nosso raciocínio crítico em quatro pedagogos ícones da composição musical na Bahia: Koellreutter (anos 1956-1962), Widmer (anos 1963-1986), Fernando Cerqueira (1975-1995) e Paulo Lima (anos 1990 à atualidade).

Concluindo, queremos esboçar uma reflexão que, apenas insinuada neste ensaio, serve como estímulo a uma nova perspectiva de observação da produção musical baiana atual: a ideia de que a trajetória da composição musical na Bahia teria desembocado no que poderíamos definir como um “regime de historicidade” específico¹⁵¹. Essa especificidade, concernente à maneira como os compositores instauram e desenvolvem sua produção no tempo histórico, teria se originado naquele experimento multicultural implantado por Koellreutter na Universidade de Edgard Santos.

Ao observador da atual produção composicional baiana, a atuação dos atores-compositores da UFBA se apresenta como a continuada narrativa de uma epopeia cultural baseada num eterno retorno (*flashbacks*), onde o passado não existe e um presente contínuo recomeça a cada dia. Poder-se-ia metaforizar a história da composição baiana desde os anos 1960 como uma paráfrase da “Odisseia”, cuja narrativa, combinando dialetos diferentes, inicia *in medias res*, com sua trama já inserida no meio de uma história bem mais ampla. Essa trama, entretanto, refere-se aos feitos de um Odisseu coletivo: múltiplo, sígnico e polissêmico.

Se na década de 1960 as marcas estéticas da produção musical baiana se inscreveram na vertente experimentalista-culturalista que garantiu seu rápido reconhecimento nacional, na década de 1970 a convivência entre padrões estéticos ancestrais e contemporâneos estabeleceu-se via novos protagonistas no ensino da composição: a primeira geração de descendentes de Widmer (Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e Lindembergue Cardoso).

Os anos 1980, representando a maturidade das personagens daquela cena musical, constituíram um período de aprofundamento crítico do confron-

¹⁵¹ Aqui recorremos à noção de “regime de historicidade” de François Hartog, tal qual definida em seu livro *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*: a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo, engatando passado, presente e futuro ou compondo um misto dessas três categorias (Hartog, 2013, p. 11-13).

to cultural já estabelecido como marca identitária, numa verdadeira investida “alquimística” pela transmutação dos materiais novos e tradicionais em tentativas de fusão. Concebeu-se, então, uma produção voltada à circunscrição de um território cultural determinado pela inclusão de suas múltiplas raízes, valorizando as interfertilizações e as mestiçagens. Foi esse o momento do questionamento de valores éticos e de configuração de posturas assumidas para com a cultura local, a história e a memória. Foram também estes os anos dos estertores de discursos lógico-positivistas, da razão moldada a partir do alinhamento ordenado das noções de passado, presente e futuro (emulando o tempo histórico determinista).

Nos anos 1990, os compositores baianos acompanharam a dinâmica dos valores, práticas e procedimentos atuantes no modelo vigente de produção do conhecimento (“rizomático”), o qual, traduzido a uma categoria de arte que se realiza no tempo – a música –, subverte fundamentalmente a concepção organizacional dos eventos sonoros. Trata-se da substituição do ponto de vista cronológico – direcional – por uma perspectiva acrônica, em que o devir musical se constitui de momentos não correlatos, de rupturas decorrentes da sucessão de elementos díspares, potencialmente reversíveis e remissíveis a elementos cronologicamente distantes. O resultado é a projeção de uma complexidade de inter-relações que desestabilizam a percepção do curso do tempo na duração da obra. Essa concepção estrutural não linear e multidirecional, aliada à frequente interferência da memória, alternando criação e recriação, submetendo o passado às interrogações do presente em diálogo histórico, provoca a percepção de estagnação do tempo, de um “presentismo” que, a partir de meados dos anos 1990, foi se estabelecendo como horizonte da composição na Bahia. É isto que reconhecemos como um “regime de historicidade” específico, onde passado e presente, em constante interação, reduzem a noção de futuro ao âmbito do imediato. E, se o fio condutor da percepção de uma trama narrativa não se apresenta óbvio ao ouvinte pela complexidade da escuta, vamos certamente encontrá-lo na memória da história da composição musical na Universidade Federal da Bahia.

Finalmente, ainda podemos dizer que a memória, esta presença ausente, deve ser considerada como um efetivo fertilizante da criação musical baiana, onde o passado, presentificado, representa-se em traços: suportes de significações que se encontram em outro tempo. Por isso, consideramos também que a música contemporânea da Bahia representa uma forma singular de “ser no tempo e no espaço”, de conciliar experiência e espera, isto é, a capacidade de atualizar o passado pela memória viva de uma história ainda quente e a expectativa por um futuro que carregue em si o seu presente histórico.

REFERÊNCIAS

- BASTIANELLI, Piero. 2003. *A Universidade e a Música: uma memória 1954 - 2003*. 2 vols., Salvador: Editora Contexto.
- CERQUEIRA, Fernando. 2017. Depoimento escrito concedido a Ilza Nogueira em 12/07/2017, 3 p.
- HARTOG, François. 2013. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- KATER, Carlos. 2009. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora.
- KATER, Carlos; Koellreutter, Hans Joachim. 1997. "Encontro com H. J. Koellreutter". *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, Belo Horizonte: Atravez, vol. 6, p.131-144.
- KUHN, Thomas S. 2013. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira, trad. São Paulo: Perspectiva, (Debates; 115).
- LIMA, Paulo Costa. 2016. "Que Programa é esse? Reflexões sobre 25 anos de criação". In: *25 anos do PPGMUS UFBA: reflexões sobre uma trajetória*. Salvador: EDUFBA, p.17-43.
- RISÉRIO, Antônio. 2013. *Edgard Santos e a reinvenção da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de; Vorobow, Bernardo. 1999 (7.11). *A Revolução de Koellreutter*. In: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>>.
- SMETAK, Walter. 1985 (5.3). "O Alquimista de sons". Revista *Veja*, Rio de Janeiro: Abril.
- TEIXEIRA, Anísio. 1969. *Educação no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 385p.
- VEIGA, Manuel. 2004. *Cantos de passarinhos*. In: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/cantos.htm>>.
- WIDMER, Ernst. "Skizze eines Selbstporträts unter Verschiedenen Gesichtspunkten". Chardonne: documento datilografado não publicado, 1980. 7 p.
-

ANEXO – EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: *Cabinda*, cc. 273-293 (citação nas trompas, *Louvor da Conceição*)

(Pastoral)

Fl. I

Ob.

Bn-Cl.

Cl. Bass.

Tm.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Perc. I

Perc. III

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Tempo markings: $\text{♩} = 64$, $\text{♩} = 102$

Dynamic markings: *p*, *pp*, *mf*, *f*

Text: "Nós somos pretos da Cabinda de Luanda"

Exemplo 2: Cabinda, cc. 20-24 (citação nas cordas -
 Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê maiangolê maiangolá)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of quarter note = 90. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in C, Bassoon, Fagot) and string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play complex rhythmic patterns, often with sixteenth-note runs. The percussion section includes Snare Drum, Percussion I (Woodblock), and Percussion II (Maracas). Dynamic markings such as *f*, *mf*, and *sf* are used throughout. The score is divided into measures 20, 21, 22, and 23, with measure 24 being the final measure shown.

Exemplo 3: *Cabinda*, cc. 176-185 (citação nos metais – *Ntumbira kenā*)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Flto), Violin I (Vi I), Violin II (Vi II), Viola (Vla), Violoncello (Vcllo), and Contrabaixo (Cb). The second system includes Trompa III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, LXXXX, LXXXXI, LXXXXII, LXXXXIII, LXXXXIV, LXXXXV, LXXXXVI, LXXXXVII, LXXXXVIII, LXXXXIX, LXXXXX. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is marked with '176' at the beginning of each system.

Exemplo 4: *Cabinda*, cc. 376-381 (citação nas cordas – *Eu sou o amor de papai*)

Flac. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Cl. Baixo $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vln. I $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vln. II $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vla. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vc. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Cb. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Exemplo 5: *Cabinda*, cc. 75-83 (citação nos metais – “*Tabalasinbe é no tabalandê, Tabalasinbe é no tabalandê, Ê aê aê*” – seguida por seqüências de progressões intervalares de 3 a 11 semitons)

Flac. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Fl. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Ob. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Cl. Baixo $\text{♩} = \text{c. } 84$

Fg. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Tpa. $\text{♩} = \text{c. } 84$

C.Tpa. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Perc. III $\text{♩} = \text{c. } 84$

Perc. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vln. I $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vln. II $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vla. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Vc. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Cb. $\text{♩} = \text{c. } 84$

Exemplo 6a: *Cabinda*, cc. 68-75 (ímpeto e vitalidade da tópica rítmica em ostinato; frequentes modulações métricas; efeitos brilhantes dos teclados da percussão; politriades, ciclos intervalares intermitentes)

The image displays a detailed musical score for the piece 'Cabinda', measures 68-75. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top right, a tempo marking of $\text{♩} = 90$ is present. The percussion section includes a variety of instruments: Pnc (Percussion), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Baixo (Bass Clarinet), Fg. (Fagot), Tpa. (Tom-toms), C. Tpa. (Cymbal), Tbn. (Tuba), Tabu. (Tambourine), and Timp. (Timpani). The woodwind section includes Fl., Ob., Cl. Baixo, and Fg. The string section includes Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cs. (Cello). The piano part is shown in grand staff notation. The score features complex rhythmic patterns, including ostinatos and frequent metric modulations. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp* are used throughout. Performance instructions like 'Piano' and 'Crescendo' are also present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is organized into systems.

Exemplo 6b: *Cabinda*, cc. 86-94, recorte (uso de séries intervalares)

86 ♩ = 102

Viol. I
Viol. II
Viola
Cello/Bass

Exemplo 6c: *Cabinda*, cc. 91-98 (diálogo entre trítomos e quintas ou quartas justas)

Vigorous ♩ = 102

Fl.
Ob.
Bassoon
Cl. Basso
Fag.
Tromp.
Tromb.
C. Tromp.
C. Tromb.
Timp.
Perc. I
S. Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Bombi
Pia
ff

Vigorous ♩ = 102

Exemplo 7: *Cabinda*, cc. 1-10 (solo introdutório de clarineta em concepção estrutural cíclica; estruturas motivicas em arabescos e acompanhamento homofônico das cordas formado com séries intervalares progressivas)

The image displays a musical score for the piece 'Cabinda', measures 1-10. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet (Solo), Clarinet Bass, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The second system includes parts for Oboe, B♭ Clarinet, C♯ Bass Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked as quarter note = 64. The Clarinet part features a solo introduction with dynamic markings *pp*, *mf*, and *f*, and a *rit.* section. The string parts provide a homophonic accompaniment with dynamic markings *pp* and *mp*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

GALERIA DE IMAGENS



ANPPOM I – Abertura – 1988- Salvador: da esquerda: Jamary Oliveira, Tesoureiro da ANPPOM; Manuel Veiga, 2.º Secretário da ANPPOM; Ilza Nogueira, Presidente da ANPPOM; Erundino Pousada Presa, Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa da UFBA; Eliane Azevedo - Vice-Reitora da UFBA; Maria Angélica Bahia Koellreutter, Diretora da EMAC/UFBA; Cristina Colonelli, representante da CAPES; Alda Oliveira, 1.º Secretário da ANPPOM.



ANPPOM I – Mesa-Redonda “Educação Musical: o experienciar antes do compreender”:
Leda Mársico, Raimundo Martins, Alda Oliveira.



ANPPOM I - 1988-Salvador - “Musicologia Brasileira: definição de rumos”:
José Maria Neves, Régis Duprat, Manuel Veiga, Paulo Costa Lima, Kilza Setti.



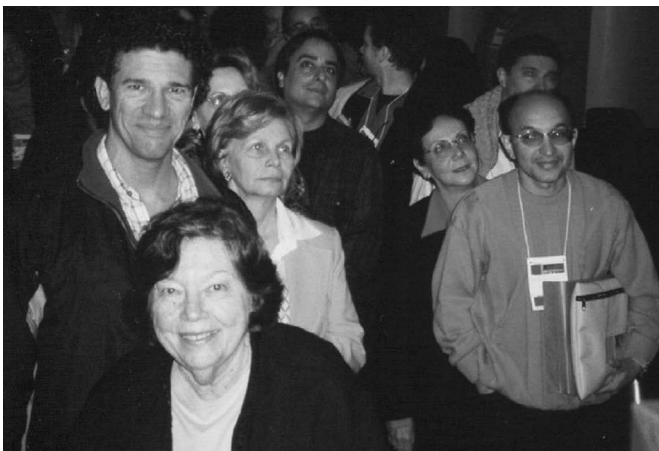
1988 - Salvador - Práticas Interpretativas - "A Contribuição de Schenker à Interpretação":
Jamary Oliveira, Ilza Nogueira, Cristina Gerling, Jonathan Dunsby).



1995 - João Pessoa - quatro presidentes
Celso Loureiro Chaves, Jamary Oliveira, Ilza Nogueira, José Maria Neves



1995 - João Pessoa - em ritmo de dança
Vanda, Alda, Gerard, Liana, Jamary



2003 - Porto Alegre - Eleições 1



2003 - Porto Alegre - Eleições 2



2003 - Porto Alegre - Adriana-Maria Helena-Maria Lucia-Cintia-Rita



2010 - Florianópolis – Mesa de composição e plateia



2010 - Florianópolis – Salomea e Marcos



2010-Florianopolis-Lia-Paulo-Sonia-Carole-Marcos

