

BraSiltana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

*Música no
Arquivo da Cúria
Metropolitana
de São Paulo*

**Grupo de
Compositores
da Bahia**

*Renúncia fiscal x
dever do Estado*

**Repente e música
popular: a autoria
em debate**

*Expressões musicais
do pluralismo
religioso afro-baiano*

**Posse de Jocy
de Oliveira e
Norton Morozowicz**



H. Villa-Lobos
(No. 5) (Rio, 1
rall.

Ao lançar a revista *Brasileira*, a Academia Brasileira de Música inaugura um espaço – que esperamos permanente – dedicado exclusivamente à música brasileira. Um espaço aberto à reflexão, à crítica, à análise, à discussão, ao registro da vasta e diversificada produção musical do país, nos 500 anos do seu descobrimento pelos navegadores lusos e nos milênios de uma cultura musical nativa que os antecedeu e que permanece viva até hoje. Aberto ao resgate da memória de um passado remoto e recente extremamente fecundo, e cuja integração ao presente é condição para o encontro do futuro. Aberto, ademais, ao reconhecimento e ao registro da contribuição de todos os segmentos formadores de nossa história e atuantes em nossa vida musical presente – criadores, intérpretes, pesquisadores, musicólogos, professores, estudiosos, organizadores, promotores, patrocinadores e consumidores desse universo feito de sonho e de trabalho e cuja magnitude carece ainda de um dimensionamento adequado.

Com a revista *Brasileira*, espera a Academia Brasileira de Música dar cumprimento à sua vocação precípua de instituição voltada para o engrandecimento da música brasileira, certa de estar assim atendendo aos objetivos que terão norteado seu fundador e patrono, Heitor Villa-Lobos, com seu ardente e comprovado teor de brasilidade, quando criou a Academia, em 1945, plantando mais uma pedra sólida em seu sonho, que é também o nosso, de um futuro brilhante para a música brasileira.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

<i>Histórico e projetos da Academia Brasileira de Música</i>2	<i>Renúncia fiscal como descumprimento do dever do Estado,</i> POR JORGE ANTUNES..... 36
<i>Brasileiras: notícias e lançamentos</i> 4	<i>Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano: a negociação de identidade,</i> POR GÉRARD BÉHAGUE.....40
<i>Repente e música popular: a autoria em debate,</i> POR ELIZABETH TRAVASSOS.....6	<i>Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz na Academia Brasileira de Música,</i> POR RICARDO TACUCHIAN..... 48
<i>A Seção de música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo,</i> POR PAULO CASTAGNA.....16	<i>Resenhas de livros</i> 52
<i>Grupo de Compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais,</i> POR ELZA NOGUEIRA.....28	<i>Reumos dos artigos em inglês</i>55
	<i>Colaboraram nesta edição</i>56

BRASILIANA PUBLICAÇÃO QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA - ISSN 1516-2427

Conselho Editorial JOSÉ MARIA NEVES (COORDENADOR); MERCEDES REIS PEQUENO; RICARDO TACUCHIAN; VASCO MARIZ **Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GÉRARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); LUIZ PAULO HORTA; MANUEL VEIGA; RÉGIS DUPRAT; VICENTE SALLES **Capa** ilustração de CARLOS SCLIBAR **Projeto Editorial** VIVAMÚSICA! **Edição** HELOISA FISCHER **Projeto Gráfico e Diagramação** MILA WALDECK **Traduções** PAULO HENRIQUES BRITTO **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Tiragem desta edição** 1.000 EXEMPLARES

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – CEP 22210-030 –
Telefax: (021) 205-3879 – www.abmusica.org.br – e-mail: abmusica@abmusica.org.br

Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia).

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

A partir do próximo número, a Academia Brasileira de Música estará recebendo assinaturas da revista Brasileira. Informações pelo telefax (021) 205-3879.

UM OLHO NO PASSADO, OUTRO NO FUTURO

*Projetos da Academia Brasileira de Música
aliam tradição e vanguarda,
reafirmando os ideais de Villa-Lobos*

Fundada em 14 de julho de 1945 por iniciativa de Heitor Villa-Lobos, a Academia Brasileira de Música reunia próceres e criadores para manter viva uma tradição, fortalecer seus próprios meios de atuação e irradiar técnicas e uma cultura específica. Num país de rica vida musical – talvez aquele, nas Américas, em que é mais patente a continuidade ininterrupta da criação em alto nível do período colonial ao presente –, sua filosofia tem sido a revitalização dos valores do passado para forjar os caminhos do futuro. Os modelos eram inicialmente as academias de letras, artes e ciências surgidas a partir do século XVI na Europa, e – mais proximamente – a Academia Brasileira de Letras inspirada na Academia Francesa. Hoje a ABM quer considerar-se um grupo de vanguarda para a revitalização do patrimônio e a inseminação da vida musical através dos padrões, valores e técnicas mais atuais.

Quarenta compositores e musicólogos compunham o quadro inicial da instituição, cada um com seu patrono. José de Anchieta foi escolhido patrono da cadeira nº 1, ocupada por Villa-Lobos. Frutuoso Vianna, Jayme Ovalle, José Siqueira, Andrade Muricy, Lorenzo Fernandez, Claudio Santoro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Camargo Guarnieri, Ayres de Andrade, Eleazar de Carvalho, Eurico Nogueira França e José Vieira Brandão estavam entre os fundadores.

Villa-Lobos deixaria em testamento metade de seus direitos autorais para serem aplicados pela instituição na difusão de sua obra, dos demais acadêmicos e da música brasileira em geral. Dois anos

depois da fundação, um decreto federal (23.160, de 6 de junho de 1947) declarava a Academia órgão técnico consultivo do governo – eminentemente para questões educativas.

Andrade Muricy, Francisco Mignone, Marlos Nobre, Vasco Mariz, Ricardo Tacuchian e Edino Krieger sucederam ao primeiro presidente na condução dos destinos da casa. Mignone foi aquele que empreendeu, numa das reformas até hoje promovidas no regimento, a redução do número de cadeiras para 40 – razão pela qual dez das cadeiras da Academia têm hoje dois fundadores. Um quadro paralelo inicialmente criado para instrumentistas, cantores e regentes incluía artistas como Guiomar Novaes, Madgalena Tagliaferro, Antonieta Rudge, Arnaldo Estrella, Magdalena Lébeis, Paulina d'Ambrósio, Iberê Gomes Grosso, Eugen Szenkar, Bidu Sayão, Oscar Borgerth e Lara Bernette; os intérpretes passariam posteriormente, em nova reforma, a integrar o quadro único. É hoje ambição da Academia Brasileira de Música atrair também ao seu quadro de titulares os educadores musicais. Entre os membros correspondentes estiveram já Arthur Rubinstein, Mieczyslaw Horszowski, Marcel Beaufils, Florent Schmitt, Marguerite Long, Michel Philippot, Curt Lange e Alberto Ginastera.

Dentre os projetos desenvolvidos pela Academia Brasileira de Música nos últimos anos destaca-se uma iniciativa-piloto de educação musical para comunidades carentes, em associação com o Museu Villa-Lobos. Jovens do morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, foram selecionados para recebi-

mento de bolsas de estudos que lhes abriram novas perspectivas humanas e profissionais, além de comprometê-los com a transmissão dos conhecimentos assim recebidos para outros jovens de sua própria comunidade. Projetos como este poderiam ser estendidos e ampliados com a obtenção eventual do necessário patrocínio.

A realização que nos últimos anos tem privilegiadamente concentrado os esforços da Academia é a *Bibliografia Musical Brasileira*, um ambicioso sistema de banco de dados alimentado com informações sobre os trabalhos a respeito de música publicados no Brasil ou sobre música brasileira publicados em qualquer parte do mundo. Músicos, musicólogos, historiadores, estudantes, professores, jornalistas e pesquisadores em geral deverão dispor em breve – quando da abertura ao público desse fundo informatizado – de algo em torno de oito mil itens, a esta altura, remetendo a livros, artigos de revistas, anais de congressos, teses de mestrado e doutorado e resenhas de obras importantes. Coordenado por Mercedes Reis Pequeno, o projeto é orientado por uma missão de alto nível formada por Manuel Veiga na Bahia, Vicente Salles em Brasília, Régis Duprat em São Paulo e Vasco Mariz, José Maria Neves e Ricardo Tacuchian no Rio de Janeiro.

Com o início da publicação da revista *Brasiliana*, a Academia Brasileira de Música pretende aprofun-

Heitor Villa-Lobos:
o fundador da
ABM destinou
metade de seus
direitos autorais à
instituição



dar este esforço de registro e documentação, ao tempo em que estuda também um projeto de reorganização do sistema brasileiro de arrecadação de direitos autorais, em benefício dos músicos de todo o país. A criação de um Centro de Informação de Partituras e de um selo próprio para a edição fonográfica são também projetos a serem implementados pela ABM a partir do próximo ano. **S**

BEM-VINDA, BRASILIANA!

“Embora estejamos vivendo a era da multimídia, com todos os seus aparentemente infindáveis recursos, a mídia impressa permanece mais viva do que nunca. O lançamento da revista da Academia Brasileira de Música é motivo de alegria para homens de cultura.

O seu conteúdo, pela qualidade dos colaboradores, valorizará o enlace da música com o texto impresso – e aí estará presente o que de melhor se pode desejar, para enlevo do nosso espírito.”

ARNALDO NISKIER
Presidente da Academia Brasileira de Letras

“O Museu Villa-Lobos saúda a chegada da revista *Brasiliana*. Estaremos irmanados à Academia Brasileira de Música nesta excelente iniciativa.”

TURÍBIO SANTOS
Diretor do Museu Villa-Lobos

“O lançamento de *Brasiliana* é símbolo da vitalidade cultural da mais significativa entidade musical de nosso país, presidida com grande sensibilidade e espírito de luta pelo notável compositor Edino Krieger. A revista encontrará a mais calorosa aceitação dentro da comunidade artística brasileira.”

AMARAL VIEIRA
Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea

“De parabéns a Academia Brasileira de Música, na ilustre pessoa do seu presidente Edino Krieger: o ideal, no Brasil e onde mais seja, não é apenas ouvir música, senão também ler sobre o que ela é e produz, desde que o mundo é mundo.”

MARCOS MADEIRA
Presidente do Pen Clube e membro da
Academia Brasileira de Letras

OSESP edita partituras e comissiona obras

Um dos principais frutos do processo de reestruturação por que passa a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo é a edição de partituras de compositores brasileiros de variados períodos históricos.

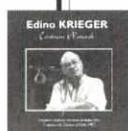
A orquestra dirigida por John Neschling já contabiliza dez títulos editados. São obras de José Maurício Nunes Garcia (*Sinfonia fúnebre*), Mário Ficarelli (*Sinfonia N° 3*), Alexandre Levy (*Abertura Werther*), Gilberto Mendes (*Abertura Issa*), Francisco Braga (*Jupira*, ópera em um ato), Marlos Nobre (*Concerto duplo para dois violões, cordas e percussão*), Manoel Dias de Oliveira (*Amante supremo*, *Magnificat* e *Te Deum*) e Henrique Oswald (*Elegia*).

Sob coordenação de Rubens Ricciardi, a editora da OSESP não apenas publica as partituras, como

também providencia reconstituições e revisões críticas. Em 99, serão editadas obras do padre João de Deus de Castro Lobo (*Kirie*, *Gloria* e *Credo* da *Missa a oito vozes*), Olivier Toní (*Estudo*) e Ronaldo Miranda (*Horizontes*), além de partituras mineiras do período colonial ainda inéditas. Todo material fica disponível para orquestras interessadas em executá-lo. O objetivo da orquestra é ampliar a estrutura da editora, tornando possível a distribuição do catálogo OSESP no mercado internacional.

O projeto de reestruturação da sinfônica estadual prevê a inauguração de um *hall* sinfônico na antiga estação Júlio Prestes (prevista para o próximo mês de junho) e o comissionamento regular de peças brasileiras, a ser iniciado este ano com obra de Edino Krieger.

LANÇAMENTOS



REPERTÓRIO RÁDIO MEC (caixa com 5 CDs contendo gravações históricas do acervo da emissora). Edição Soarnec.

CD 1. *Canticum Naturale*. Obras de Edino Krieger interpretadas pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC/Mário Tavares e Roberto Schnorenberg e Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC/Rinaldo Rossi, Edino Krieger e Eleazar de Carvalho, Maria Lucia Godoy (soprano).



CD 2. *Um concerto, três sonatas, uma sonatina, um canto, um vocalise e uma música para orquestra de cordas*. Obras de Claudio Santoro interpretadas por Eugen Ranewsky (violoncelo) e Violetta Kundert (piano), Georg Meerwein (oboé) e Gerardo Parente (piano), Oscar Borgerth (violino), Heitor Alimonda (piano), Bruno Wyzuj (baixo) e Maria Lucia Pinho (piano), Orquestra de Câmara da Rádio MEC/Nelson Nilo Hack, Maria Alice Coelho (piano) e Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC/Claudio Santoro.



CD 3. *Um concerto, um canto, uma sonata, cinco poemas, oito ponteiros e uma homenagem a Villa-Lobos*. Obras de Camargo Guarnieri interpretadas por Eduóxia de Barros (piano), Orquestra Sinfônica Brasileira/Camargo Guarnieri, Olga Maria Schroeter (soprano) e Velma Richter (piano), Oscar Borgerth (violino) e Ilara Gomes Grosso (piano), Camargo Guarnieri (piano), Lionello Forzanti (viola) e Fernando Lopes (piano), conjunto de 36 professores da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC/Camargo Guarnieri.



CD 4. *Duas serenatas, suas suites, uma sonatina, oito canções e um improviso*. Obras de Alceo Bocchino interpretadas por Iberê Gomes Grosso (violoncelo) e Alceo Bocchino (piano), Orquestra de Câmara da Rádio MEC/Alceo

Bocchino, Cristina Maristany (soprano), Joel Bello Soares (piano), Quarteto Vocal da Rádio MEC, Noel Devos (fagote) e Luis Figueiró (piano), Oscar Borgerth (violino) e Ilara Gomes Grosso (piano) e Maria de Lourdes Cruz Lopes (soprano).

CD 5. *Radamés e Aída Gnattali interpretando Radamés e Gnattali*. Radamés e Aída Gnattali (piano).

DUO FERRARA-DUARTE (Gilda Ferrara, canto, e Roberto Duarte, piano). *Música brasileira*. Obras de Mignone, Villa-Lobos, Waldemar Henrique, Lorenzo Fernández, Babi de Oliveira, Hekel Tavares e Carlos Gomes. Gravado nos estúdios da Rádio Vaticana. Edição independente.

PAULO PEDRASSOLI (violão). *Villa-Lobos: obra integral para violão solo*. Gravado no Castelo Gottesau – Escola Superior de Música de Karlsruhe (Alemanha). Selo UERJ Clássica (NH 1917).

17º FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA. Orquestra Sinfônica do 17º Festival de Música de Londrina/Norton Morozowicz, Merien Ensemble Arts, Ensemble Capriccio, Banda Sinfônica do 17º Festival de Música de Londrina. Obras de Francisco Mignone, Henrique de Curitiba, Bach, Villa-Lobos, John F. Souza, Santiago Lopes e Lennie Niehaus. Edição Associação dos Amigos do Festival de Londrina.

SLOVAK PHILHARMONIC ORCHESTRA AND CHOIR/Mario Kosík e Jan Rozehmal. *Te Deum in stilo barocco Op. 213 e Missa Choralis Op. 282*, de Amaral Vieira. Edição Paulus (000194)

MADRIGAL CANTÁTIMO. ORQUESTRA DE CÂMARA DE INDIATUBA/MARCELO ANTUNES MARTINS. *Ladainhas, lamentos e ladeiras – Mestres mineiros*. Obras de Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de



No prelo e na casa de Rui

Meses antes de titular esta publicação, Brasileira também foi o nome escolhido pela Academia Brasileira de Música para batizar uma série mensal de concertos no Rio de Janeiro. O auditório da Casa de Rui Barbosa, com 281 lugares, abrigou apresentações de agosto a novembro.

O Trio de Palhetas do Rio de Janeiro inaugurou a série. No mês seguinte, um programa dedicado à música eletro-acústica reuniu o clarinete de Maurício Loureiro e o cavaquinho de Sérgio Freire. Em outubro, Brasileira recebeu a pianista e acadêmica Eudóxia de Barros. A série encerrou a temporada no mês de novembro, com apresentação do Coro de Câmara da Pro-Arte e da Associação de Canto Coral.

Nesta primeira etapa da série foram executadas obras dos seguintes compositores: Almeida

Prado, Antonio Ribeiro, Camargo Guarnieri, Dawid Korenchender, Edino Krieger, Edmundo Villani-Cortes, Ernesto Nazareth, Ernst Mahle, Esther Scliar, Francisco Mignone, Gilberto Machado de Carvalho, Gilberto Mendes, Helza Camêu, Henrique de Curitiba, Henrique Oswald, Jocy de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Nilson Lombardi, Orlando Alves, Osvaldo Lacerda, Paulo Libânio, Roberto Victório, Rodolfo Caesar, Ronaldo Miranda, Sérgio Freire, Tim Rescala e Villa-Lobos.

Os concertos voltam a acontecer no mês de abril. A exemplo do ano passado, eles acontecem sempre na última quinta-feira de cada mês, com entrada franca e repertórios integralmente dedicados à música brasileira.

Mesquita e anônimos. Edição prefeitura municipal de Indaiatuba.

LENINE SANTOS (TENOR) E NANCY BUENO (PIANO). *XX Compositores brasileiros.* Obras de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Mignone, Hebel Távares, Villa-Lobos, Ernani Braga, Jaime Ovalle, Waldemar Henrique, Lorenzo Fernandez, Osvaldo Lacerda, Babi de Oliveira, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Kílza Setti, Marlos Nobre, Ronaldo Miranda, Ernst Mahle, Guerra-Peixe, Almeida Prado e Villani-Cortes. Edição independente.

LILIAN BARRETTO (PIANO) E PAULO BOSÍSIO (VIOLINO). *Sonatas românticas.* Obras de Szymanowski e Leopoldo Miguez. Edição independente.

JORGE ANTUNES. *Ballade dure. Série Música Eletrônica 90's. Mini-CD.* Edição Sistrum.

QUINTETO VILLA-LOBOS. *35 anos de música brasileira.* Obras de Mário Távares, Ronaldo Miranda, Radamés Gnattali, Edino Krieger, K-Ximbinho e Villa-Lobos. Edição Sarau. Distribuição Kuarup.

ORQUESTRA PETROBRAS PRO-MUSICA/Armando Prazeres. Participação de Itamará Koorax, Denise Sartori (mezzo) e Coral Petrobras. Obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Hebel Távares e Ernani Aguiar. Edição independente.

MOYZES QUARTET. Obras de Guilherme Bauer e Harry Crowl. Edição Paulus.

GRUPO PIAP. *Obras brasileiras inéditas para percussão.* Obras de Flo Menezes, Mario Ficarelli, Villani Côrtes, Eduardo Seincman, José Augusto Mammis e Almeida Prado. Edição independente.

TÂNIA LISBOA (VIOLONCELO) E MIRIAM BRAGA (PIANO). *O violoncelo do Villa – Complete works for violoncello and piano Vol. 1.* Edição Meridian (Inglaterra).

POESIA PAULISTA. *12 canções.* Organização Dante Pignatari. Obras de José



Augusto Mammis, Achile Picchi e Eduardo Guimarães Álvares. Edição independente.

ACERVO FUNARTE DA MÚSICA BRASILEIRA
(relançamento em CD de discos em vinil). Edição Itaú Cultural e Atração Fonográfica.

CARLOS GOMES. *Seleção de Fosca e Lo Schiavo.* Assis Pacheco (tenor), Leda Coelho de Freitas (soprano), Paulo Fortes (barítono), Aracy Bellas Campos (soprano), Ida Miccolis (soprano), Alfredo Colosimo (tenor), Lourival Braga (barítono), Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC/Nino Stinco.

NOTURNOS BRASILEIROS. Ana Cândida (piano). Obras de Brasílio Itiberê da Cunha, Manoel Faulhaber, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Jayme Ovalle e Villa-Lobos.

HENRIQUE OSWALD. *Trio em Sol menor e Sonata em Mi maior.* Elisa Fukuda (violino), Antonio Del Claro (violoncelo) e José Eduardo Martins (piano).

ALBERTO NEPOMUCENO. *Quartetos Nº 1 e 3.* Quarteto de Cordas da Rádio MEC.
MADRIGAL RENASCENTISTA/Afrânio Lacerda. Obras de Guerra-Peixe, Ernst Widmer, Ronaldo Miranda, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian, Maria Helena Costa e Lindembergue Cardoso.

PE. JOSÉ MAURÍCIO. *Missa de Santa Cecília – Volume II.* Associação de Canto Coral. Orquestra Sinfônica Brasileira/Edoardo de Guarnieri.

RADAMÉS GNATTALI E WALDEMAR HENRIQUE. Orquestra de Câmara de Blumenau/Norton Morozowicz. Joel Nascimento (bandolim) e Ruth Staerke (soprano).

GUERRA-PEIXE E HEITOR ALIMONDA. *Trio da Rádio MEC.*

REPENTE E MÚSICA POPULAR: A AUTORIA EM DEBATE

§
Elizabeth Travassos
§

O artigo discute um caso de conflito em torno da autoria de uma canção e procura mostrar que duas visões diferentes da relação entre autor e obra podem ser detectadas nos argumentos dos envolvidos: de um lado, a visão dos cantadores-repentistas, praticantes da poesia cantada de improviso; de outro, a visão consagrada na legislação relativa à autoria, partilhada pelos músicos ligados ao grande mercado de música popular. Procura-se mostrar que existem, na sociedade moderna regida por leis de aplicação "universal", sensíveis diferenças quanto às representações e práticas musicais.

Há alguns anos, Anthony Seeger alertava os colegas etnomusicólogos para o pequeno interesse de sua disciplina – dos pioneiros da musicologia comparada aos representantes das tendências mais recentes de inclinação antropológica – pelas leis que definem autoria e direitos decorrentes. Com razão, o autor indagava as razões deste vácuo nos estudos etnomusicológicos, curioso se levarmos em conta que o aparato jurídico em torno da música constitui um complexo de instituições e agentes sociais ligados à sua produção e circulação nas sociedades modernas, que se orienta por idéias e valores dominantes nessas sociedades ao mesmo tempo em que contribui para reproduzi-los. Os aspectos legais da atividade artística em geral constituem um foco de elaboração cultural das sociedades modernas, tão importante quanto as mitologias e cosmologias das sociedades tradicionais (SEEGER 1992:345-6). Na medida em que a etnomusicologia toma como objeto as atividades musicais dessas sociedades, na medida, ainda, em que a comercialização da música avança, atingindo práticas que durante muito tempo se mantiveram afastadas do mercado, é praticamente inevitável deparar-

se com casos de conflito em torno da autoria e dos direitos de reprodução de obras musicais. Possivelmente os processos judiciais que têm origem em reclamações de direitos estarão cada vez mais entre os materiais empíricos de interesse etnomusicológico. Li com interesse o artigo de Seeger porque encontro-me entre os estudiosos de música que têm pouco conhecimento das leis que consagram direitos e deveres relativos à atividade musical em nossa sociedade.¹

Durante a pesquisa de campo que realizei entre cantadores-repentistas, em vários locais no Nordeste e no Rio de Janeiro, tomei contato com um episódio de disputa da autoria de uma canção. O episódio, mencionado por diversos cantadores como exemplo da apropriação do repente por cantores e compositores de música popular, ilustra bem o argumento de Seeger quanto à importância do conhecimento das bases legais que definem "autoria" e "obra" fazendo jus à proteção de direitos, assim como amparam a presunção de autoria de uma peça musical. Conforme mostro neste artigo, estavam em jogo duas visões distintas da relação entre indivíduo e obra: a dos cantadores-repentistas e a dos músicos



ligados ao grande mercado de música popular; esta última é, na prática, a concepção consagrada nas leis vigentes, sobretudo porque quando as reclamações e reivindicações de direitos têm como protagonistas artistas ligados por contrato a grandes empresas fonográficas, são chamados advogados para representá-los, geralmente especialistas em direito autoral. Assim, mesmo quando os músicos não conhecem as leis e não estão preparados para interpretá-las em casos específicos de seu interesse, outros agentes sociais são acionados para aplicá-las e, conseqüentemente, para reafirmar e reforçar os valores nelas embutidos.

Para compreender o que o episódio significa para os cantadores, reuni a informação disponível em matérias veiculadas na imprensa. Não consultei o processo judicial e acredito que essa lacuna não invalida as afirmações que faço no artigo. Antes de mais nada, convém dizer que meu objetivo não é esclarecer quem tem razão, nem quem é, afinal, o verdadeiro autor da canção. O conflito foi uma pista para a investigação dos valores dos repentistas e suas idéias sobre autoria, cujas implicações divergem bastante daquelas previstas na legislação. Entretanto,

para reivindicar o que consideram um direito seu, os cantadores têm que acatar as bases legais que definem e garantem este direito. Caso contrário, pouco podem fazer além de queixar-se e suas queixas dificilmente têm qualquer conseqüência prática.

A visão própria, particular, que os cantadores têm da relação entre indivíduo e obra musical reabre a discussão acerca da autonomia da cultura popular: até que ponto ela está irremediavelmente presa, em sua condição de cultura subalterna, aos princípios e valores ditados pelos grupos dominantes da sociedade, grupos que têm o poder de legitimar as expressões culturais e artísticas? Até que ponto representa uma outra cultura, ordenada por princípios e valores próprios, que perseveram a despeito do poder exercido pelas elites e pelo estado no sentido de implementar a uniformidade cultural? O historiador Roger Chartier resume as duas posições básicas perante a cultura popular encontradas na vasta literatura sobre o tema, traduzidas em dois modelos de descrição e interpretação dos fatos. O primeiro,

"...no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolu-

tamente alheia e irredutível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes." (1995:179).

Ainda segundo este autor, é estreito o caminho entre os dois modelos alternativos, que evite as armadilhas de ambos e considere a cultura popular tanto em sua autonomia quanto em sua subordinação. Acato a sugestão do autor de levar em conta a possibilidade de apropriações diferenciadas de elementos da cultura dominante por setores populares. Sem a pretensão de acrescentar qualquer novidade a essa discussão, que ocupa teóricos do folclore e da cultura popular há muito tempo, creio que os dados expostos adiante permitem concluir que as particularidades da cultura musical dos cantadores são indícios de autonomia, mas esta não é uma autonomia plena. O repente ou improvisação cantada, aquilo que singulariza a prática musical dos cantadores, tem seu espaço social próprio e seus produtores, cuja prática é guiada por princípios de expressão poético-musical que não se confundem com os da chamada música erudita, nem com os da indústria cultural. Entretanto, o repente coexiste, numa sociedade hierarquicamente organizada, com outras expressões poético-musicais que interessam de perto às empresas de entretenimento e recebem, de certa forma, o aval dessas empresas. O lugar que é recusado aos cantadores na "música popular" só pode ser por eles reivindicado caso aceitem as regras do jogo – isto é, os critérios com os quais a indústria cultural define o que é música popular. Entretanto, a aceitação irrestrita de critérios alheios ao universo do repente e que se chocam com o que ele tem de mais característico pode comprometer, eventualmente, a singularidade desta forma de expressão.

CANTADORES-REPENTISTAS NO CENÁRIO MODERNO DE DIFUSÃO DE MÚSICA ∞

Antes de relatar o episódio propriamente dito, é preciso uma curta digressão a propósito dos discos gravados por repentistas e sua concepção da relação entre cantadores individuais e as melodias que cantam. A cantoria, poesia cantada de improviso por duplas que se acompanham com violas, é um tema

clássico dos folcloristas brasileiros. Como expressão de poesia popular – um dos interesses inaugurais do folclore –, vem sendo noticiada há mais de um século e sua capacidade de expandir-se já foi observada, a despeito do recuo da produção correlata de folhetos de cordel. Não se trata de uma tradição popular em vias de extinção. Contudo, os cantadores vivem numa sociedade na qual a maior parte da produção musical é veiculada nos chamados meios de comunicação de massa – discos, rádio, televisão – e ressentem-se de uma participação muito estreita nesses circuitos de difusão. A gravação de discos, uma meta para muitos repentistas que lhes consome esforço e recursos financeiros, é uma estratégia consciente de ocupação de um lugar no mercado de música popular. Além disso, é possível que o disco ou fita gravada carreguem um significado menos explícito: são objetos que representam uma certa "consagração" do artista e de sua obra, outorgada pelo nome de uma grande empresa do setor, por exemplo. Mesmo na ausência deste nome – ou no caso de produções de pequenas empresas, concorrentes menores no mercado² –, o disco ainda carregaria o simbolismo do bem musical popular legitimado pela indústria cultural. Portanto, muitos repentistas procuram gravar discos, seja encontrando acolhida numa empresa fonográfica, seja optando pelo chamado "disco independente" no qual os custos de produção e distribuição são assumidos pelos próprios músicos.

Da mesma forma como as gravadoras raramente lançam discos de repentistas, eles também só aparecem na televisão como atrações pitorescas de folclore regional. Quanto à difusão radiofônica, muitos cantadores "compram" horários – isto é, pagam para ocupar determinado tempo – em pequenas rádios, geralmente das cidades do interior, e produzem eles mesmos seus programas, dirigidos a uma audiência de amantes da cantoria. Trata-se de um público pequeno e de gosto formado na freqüentação de cantorias ao vivo. Há várias razões que não cabe detalhar aqui para a resistência da indústria cultural ao repente. Trata-se de música e poesia que só se realizam plenamente ao vivo, na interação face a face entre cantadores e seu público; por isso, gran-



de parte da graça e da força do repente dilui-se na comunicação à distância. Peças de curta duração, com texto e melodia fixos – como as canções que dominam o mercado de música popular – são uma forma de estruturação incompatível com o repente, que flui em grandes unidades chamadas “baiões”, nas quais o canto alternado dos cantadores não cessa. Os baiões podem estender-se por meia hora ou mais e dentro deles os cantadores improvisam sobre vários assuntos, variando as melodias (ou “toadas”) e os esquemas de métrica e rima. Além disso, melodias modais, estilo vocal e de acompanhamento à viola peculiares causam estranheza aos ouvintes que não estão familiarizados com a tradição do repente. Tudo isso contribui para afastar os repentistas da indústria cultural e confiná-los no estreito campo do “folclore” – entendido como repertório de bens e costumes regionais ou locais, arcaicos, exóticos, próprios a satisfazer uma curiosidade de turista, porém insatisfatórios do ponto de vista da fruição estética ou do simples entretenimento musical. Como existe um público apreciador da cantoria, os repentistas consideram injusta a indiferença demonstrada pelos agentes da indústria cultural.

Como se sabe, diversos estudiosos de música popular tradicional manifestaram seu desagrado pela música popular citadina, especialmente por suas conexões com gravação sonora, imprensa musical e comércio em larga escala de bens artísticos. A noção de oralidade, traço central das definições de música folclórica e das teorias de folclore, tem entre suas implicações a de que as expressões orais estão em permanente mutação. Não há textos fixos, como na cultura letrada, o que dá lugar à incessante produção de variações. Cabe lembrar estas características da oralidade ressaltadas pelos folcloristas, uma vez que algumas são apropriadas à descrição das toadas, melodias com as quais se faz o repente. Os cantadores dominam um estoque – cuja dimensão varia individualmente – de toadas que são recuperadas na memória no momento mesmo em que cantam. Tal-

vez seja mais correto dizer que elas são elaboradas e reelaboradas no momento em que eles cantam, pois nenhuma delas é uma linha de sons fixos, memorizados numa seqüência que deve se repetir sob pena de descaracterização. Não existem versões “originais” nem “autorizadas” de toadas. Os desempenhos individuais de repentistas não são avaliados por sua correção ou fidelidade “nota a nota” para com uma versão de referência. Os repentistas cantam em duplas, alternando-se no improviso das estrofes (às vezes alternando-se dentro das estrofes), e aquele que dá início ao baião propõe uma toada que deve ser respeitada pelo parceiro. Reza a norma, portanto, que os dois devem cantar a mesma toada, mas há considerável margem de liberdade na interpretação da melodia escolhida.

A imensa maioria das toadas constitui, para os repentistas, um estoque de idéias melódicas disponível para o uso em *performances*, mas isso não exclui a associação entre algumas delas, em particular, e determinados cantadores. Ao contrário, o mecanismo mais comum de identificação de uma melodia é a associação entre ela e um indivíduo. Diz-se, por exemplo, “esta é a toada de Bandeira”, ou “esta toada é de João Alexandre”, para identificar uma melodia ou uma idéia melódica que se memorizou. As expressões podem implicar tanto autoria quanto uso: o falante acredita que Bandeira compôs certa toada, ou que João Alexandre prefere uma dada toada, usando-a tantas vezes nas cantorias que a melodia se agrega à lembrança de suas *performances*. Até onde foi possível verificar, há fidelidade razoável ao desenho melódico geral ou a segmentos melódicos específicos das toadas lembradas por um cantor em associação com o nome de um colega.

Portanto, se a idéia de autoria de uma melodia não é estranha aos cantadores, ela tem pouca força na constituição da identidade de poeta-repentista. Ninguém será avaliado negativamente por nunca ter “criado” uma toada nova, inaudita. Em decorrência, a autoria tem, entre cantadores, implicações distin-

tas daquelas previstas na legislação vigente. Na verdade, raramente eles têm interesse em desvendar quem é o autor de uma melodia. A suposição de que há autores das toadas não tem como conseqüência limitações ao uso das mesmas com fins comerciais – isto é, em cantorias que são remuneradas pelos ouvintes e pelos promotores, ou em discos que são vendidos. Ninguém se opõe a este uso, pois as toadas são patrimônio coletivo dos cantadores. Quem cria conscientemente uma melodia sabe que ela pode cair no gosto do público e que será então cantada pelos colegas, que lhe darão suas versões. Os direitos de conservar a obra inédita e garantir sua integridade opondo-se a modificações que possam prejudicá-la, da doutrina jurídica (Lei 5.988/73, *in* GANDELMAN, 1982), são irrelevantes na cantoria.

O comportamento com relação aos versos, naturalmente, é outro, dada a natureza mesma do repente: por definição, toda produção poética de uma *performance* repentista é nova e original. Os versos são obrigatoriamente criação instantânea. Existem sanções morais contra o aproveitamento de versos alheios, ouvidos em outras *performances*, impressos em folhetos de cordel ou em livros: a reputação do repentista que se serve sistematicamente de versos conhecidos será manchada pela acusação de “pouco fôlego para o repente”. Assim, a identidade de repentista será abalada e o pertencimento ao grupo profissional, posto em dúvida. Deve ser sublinhado que o controle da originalidade criativa não recorre a punições de outra ordem além daquelas que atingem a dignidade de poeta. Perde prestígio quem tenta atuar como repentista copiando regularmente versos de outros poetas.

Há várias décadas, os discos vêm sendo adotados como veículo de difusão pelos repentistas. Veiculam gravações em estúdio e, por conseguinte, não são



registros de cantorias improvisadas nem sucedâneos de *performances* ao vivo. Os discos de repentistas são um produto de outra natureza, que exhibe como que pequenos excertos das técnicas e estilos dos cantadores. Os trechos gravados são cuidadosamente preparados de antemão mostrando as vozes, formas poéticas habituais, toadas e violas dos cantadores. Uma distinção clara se fez entre o que pode e deve ser gravado e o que deve ser cantado ao vivo. O repente requer destreza, presença de espírito e rapidez de raciocínio, qualidades alimentadas pela interação continuada com os ouvintes e com o parceiro. Está sujeito a tropeços, gaguejos e pequenos erros de métrica, largamente compensados pela emoção da produção improvisada. Os discos não devem registrar estes momentos, e sim fixar a cantoria numa forma menos autêntica, porém mais “limpa”.

É possível que a estética subjacente ao registro fonográfico produzido para o mercado tenha se imposto de tal forma que os repentistas não podem sequer conceber discos que retratem o repente processado ao vivo. Outros tipos de improvisação musical encontram barreiras semelhantes na conversão em registro fonográfico destinado ao mercado. Como já foi observado, a fidelidade ao som original da *performance* que se assinava como uma qualidade dos discos, quando surgiu o *long-play* (a expressão *high fidelity* era impressa nos discos de 33 rpm significando que o registro produziria no ouvinte sensações sonoras iguais às que ele teria escutando a mesma música ao vivo) foi abandonada em benefício de gravações em estúdio purificadas de quaisquer “erros” e de eventuais “ruídos”, sejam eles oriundos do ambiente, da plateia ou da própria atividade musical.⁴ Embora eu não possa afirmar que o motivo que leva os repentistas a preferirem excluir o repente dos discos

decorra da absorção de critérios estéticos alheios à cantoria tradicional, o fato é que eles registram uma produção que “simula” a cantoria.⁴

**A QUEIXA CONTRA A PROPRI-
AÇÕES** ∞ A digressão a propósito dos discos fez-se necessária porque, no caso que relato agora, eles foram invocados circunstancialmente como prova de autoria de uma toada – portanto como um tipo de registro. Dramatizou-se neste episódio a queixa vaga e generalizada dos cantadores de que profissionais de música popular obtêm fama e lucro financeiro explorando aspectos formais e exteriores do repente.

Em 1982, uma canção registrada por Zé Ramalho e Otacílio Batista como de autoria da dupla (intitulada *Mulher nova, bonita e carinhosa, faz o homem gemer sem sentir dor* a partir do mote que provoca os versos) foi gravada pela cantora Amelinha e amplamente veiculada na trilha sonora de uma série de televisão. Zé Ramalho é um conhecido compositor e cantor popular paraibano cuja produção está ligada, em boa medida, às tradições musicais nordestinas. Otacílio é um cantador-repentista famoso entre repentistas mas, naturalmente, pouco conhecido do grande público nacional. A letra da canção seria de Otacílio e a melodia, objeto inicial da controvérsia, foi registrada por Zé Ramalho.⁵ Vários repentistas identificaram-na, entretanto, como uma “toada de cantoria”.

Foi o conhecimento das leis vigentes no Brasil (mais do que das leis propriamente ditas, da idéia genérica de que a autoria gera direitos) que deu origem à queixa judicial de um outro cantador, José Gonçalves, contra Zé Ramalho e Otacílio Batista. O aproveitamento de melodias tradicionais em canções “de autor” não é novidade. O que há de novo neste episódio é a queixa ter alcançado jornais de



circulação nacional e a instância jurídica. O cantador recorreu à justiça para reclamar direitos sobre a melodia, sem sucesso.⁶ Desconheço a argumentação encaminhada pela defesa, mas suponho que ela se apoiou na definição de “domínio público”. Pode ter havido perícia para determinar que houve “adaptação” de música folclórica, portanto procedimento legítimo. O artigo oitavo da Lei 5.988/73 diz:

“É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja, ou orchestra obra caída no domínio público; todavia não pode, quem assim age, opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.” (in GANDELMAN, 1982:63).

Nessa linha de raciocínio, tomando-se as toadas de cantoria como música folclórica, de domínio público, tanto os cantadores quanto Zé Ramalho estariam adaptando melodia tradicional, todos com iguais direitos a suas adaptações e impedidos de contestar adaptações feitas por outros músicos. A mesma lei dispõe sobre a defesa da “integridade” e “genuinidade” das obras caídas em domínio público, atribuindo ao Estado a tarefa de exercer esta função (artigo 25º). Entretanto, o artigo parece referir-se somente às obras de autores falecidos, cuja obra se torna de domínio público transcorrido certo período de tempo. Se ela rege também a música tradicional, sobre a qual não há informação de autoria, sua interpretação é sumamente difícil: os critérios que permitem julgar uma adaptação respeitosa da obra original e outra desfiguradora e descaracterizadora são no mínimo passíveis de discussão. Entretanto, a reclamação do repentista José Gonçalves não visava a qualidade da “adaptação” e sim a apropriação, pelo compositor, de uma toada que seria de sua autoria. Outros cantadores apoiaram-no porque, como se verá, eles não consideram as toadas de cantoria como música de “domínio público”.

O contexto no qual surge a queixa dos cantadores é marcado pela comercialização em larga escala de reproduções de música. De fato, indústria fonográfica e imprensa musical tiveram (e têm) grande impacto sobre as músicas que despertaram (e despertam) interesse das empresas atuando no setor. O comércio de cópias gravadas e impressas em papel abriu um horizonte amplo no mercado musical: além da remuneração pela *performance* ao vivo, as execuções em grande número que a reprodução de fonogramas permite elevaram a uma potência significativa a remuneração dos que detêm, legalmente, direitos sobre a música (gravadoras, autores, intérpretes). Além disso, as vendagens espetaculares, fartamente divulgadas, e as cifras astronômicas das remunerações dos "grandes astros" da música popular excitam a imaginação de músicos que atuam fora da indústria cultural ou nas suas margens. O lucro financeiro e o sucesso obtidos por Zé Ramalho e Otacílio Batista com a veiculação da canção inspiraram nos cantadores o sentimento de que sua produção artística estava sendo explorada comercialmente. De fato, ainda que a ação tenha sido movida por um deles, outros apoiaram-no e partilhavam sua insatisfação, referindo-se espontaneamente ao caso durante conversas e entrevistas.

Quando a denúncia de plágio chegou aos jornais, em maio de 1982, Zé Ramalho afirmava em sua defesa ter composto a melodia "...com base nas cantorias das feiras, por mim frequentadas com assiduidade e por mim reverenciadas. O que pode existir são rápidas coincidências de modulações, jamais um plágio." (*Jornal do Brasil*, 20/05/82, p. 8). Portanto, identificava-se como um ouvinte admirador que incorporou a tradição dos cantadores, o que explicaria as semelhanças estilísticas com o repente em sua criação musical. Na mesma ocasião, ia além disso e invocava seu passado de "cantador, violeiro e repentista"



(*id. ibid.*). Reafirmava seu respeito pelos cantadores, atestado entre outras coisas pelo fato de ter buscado um deles como parceiro. Zé Ramalho conta, entre suas criações artísticas, uma poesia publicada em folheto de cordel com versos no modelo do martelo agalopado (modelo de versificação corrente entre cantadores). Se isso demonstra sua imersão na tradição poética nordestina, não faz dele, automaticamente, um repentista. Tal é a posição dos cantadores, que exigem dos que se intitulam repentistas a prova de fogo da improvisação. Não chamam de repentistas, por exemplo, os poetas de bancada ou poetas cordelistas, que se expressam por escrito.

O cantor José Gonçalves, por sua vez, contava: "fiz (a toada) em 1980, no Drink Lanche, bar do seu Malu, à rua Venâncio Neiva, em Campina Grande" (*id. ibid.*). Raramente um cantador recorda com precisão as circunstâncias em que inventou certa toada, embora isso não seja de todo impossível nem inédito. Em julho, os jornais informaram que ele apresentava como prova da autoria gravações da toada em discos de 1974 (dele mesmo) e de 1979 (do colega Ivanildo Vilanova). Neste ponto, as acusações e defesas, tal como reproduzidas na imprensa, tornam-se muito confusas. Diz uma matéria:

"José Gonçalves da Silva, de Campina Grande, já constituiu advogados para entrar com uma ação contra o compositor, por ter plagiado a melodia de sua autoria no sucesso recente de Amelinha. José Gonçalves sustenta que a letra gravada por Amelinha é de sua autoria e já fora adaptada por Ivanildo Vilanova, outro famoso repentista, em 1979, num LP[...]" (*Folha de São Paulo*, 14/07/82, p. 31, grifo meu).

Segundo a mesma matéria, José Gonçalves teria dito: "Está provado que não estou mentindo quando digo que a letra e a música de *Mulher nova, bonita e carinhosa*, faz o homem gemer sem sentir dor são de minha autoria." (*id. ibid.*) Afinal, o que José Gonçalves compôs? Letra, música, ou ambas? E se já hou-

vera uma adaptação antes, por que opor-se a outra?

As provas chocavam-se com a afirmação de que fizera a melodia em 1980. Creio que, apesar da inconsistência entre as declarações, os discos foram lembrados porque ali estão gravadas toadas semelhantes à melodia que Zé Ramalho alegava ser de sua autoria e porque a questão, tratada na instância jurídica, demandava provas. A reivindicação do cantor sustenta-se no conhecimento de que o autor têm direitos protegidos por lei e de que o registro fonográfico constitui uma forma de registro da autoria. Tanto que outro repentista de Campina Grande, Ivanildo Vilanova, afirmava: “Plagiar melodia de repente é mais fácil, pode-se alegar que é música de domínio público. Mas agora [diante dos discos] não sei se Zé Ramalho poderá defender-se dessa acusação.” (Veja, 21/07/82, p. 139). Mas a reivindicação não coaduna-se com a praxe de repentista, que nada opõe ao uso de toadas, mesmo que elas tenham sido inventadas por um outro cantor, vivo ou falecido.

Não é minha intenção aqui discutir a lei, suas aplicações particulares e a possibilidade de abusos cometidos (deliberada ou inadvertidamente) em nome do domínio público. O que gostaria de apontar é a ambigüidade da posição dos cantadores e a tensão que eles experimentam entre concepções distintas sobre a relação entre indivíduo e obra. De um lado, está o livre acesso às toadas, tenham elas autor conhecido ou não, que não configura entre eles violação de direitos, mesmo quando se trata de incluí-las em um disco que será comercializado. De outro, a reclamação de autoria, motivada pelas evidências de que um não-repentista assumia a paternidade de uma toada de cantoria e gozava dos benefícios morais e materiais advindos da reprodução. Além de não-repentista, o cantor não poderia ser incluído na categoria dos poetas-cordelistas que também cantam (seus versos e o



de seus colegas), sobretudo para propagandar os livrinhos que vendem nas feiras. As incursões de Zé Ramalho no cordel não bastaram para que ele fosse identificado com essa outra categoria de poetas. Sua identidade, definitivamente, é a de cantor e compositor de música popular, e é por esse motivo, provavelmente, que os cantadores excluem-no do grupo profissional que tem livre acesso às toadas de cantoria.

Dentre os pressupostos culturais da lei vigente, Seeger (*op. cit.*) destaca aquele

que toma o indivíduo como sujeito da criação – nunca uma comunidade, nem um grupo profissional vinculado a uma tradição. No caso das parcerias, a criação é fruto do trabalho conjugado de vários indivíduos. A Lei 5.988/73 define obra em colaboração como aquela produzida em comum, por dois ou mais autores, isto é, por criadores individuais que se associam com a finalidade específica de produzir uma obra. A criação coletiva propriamente dita não está prevista na cultura musical moderna, erudita ou popular. O assunto foi muito discutido por folcloristas: alguns postularam que a criação comunal era um dos principais traços distintivos do folclore, outros descartaram essa idéia como absurda, pois impossível de comprovar empiricamente. Preferiam afirmar que toda criação é individual, podendo ser subsequente coletivizada, adotada por um grupo.

O pressuposto da criação como feito individual, que subjaz à legislação da propriedade intelectual (científica ou artística) é uma particularidade cultural.⁷ Outras culturas orientam-se por pressupostos diferentes e atribuem às canções, por exemplo, uma origem na natureza (pássaros e plantas transmitem-nas aos homens) ou nos reinos supra-humanos de deuses e espíritos dos mortos. Poder-se-ia pensar a contínua recriação de melodias pelos repentistas como exemplo de criação coletiva.

Não deve ter havido unanimidade entre os cantadores quanto à validade da reivindicação de José Gonçalves, ainda mais porque dois deles estavam no processo como partes litigantes. Otacílio Batista defendeu publicamente Zé Ramalho dizendo-se testemunha do processo de composição. O caso complicou-se com a contestação da autoria dos versos e Otacílio admitiu que o mote “mulher nova, bonita e carinhosa / faz o homem gemer sem sentir dor” é de uso corrente na poesia popular nordestina (Bahiana, 1982).

O burburinho destes incidentes na imprensa cessou meses depois, sem nenhum resultado favorável aos cantadores, mas a história permanece na lembrança de muitos deles e é contada sempre que se comentam as correntes nordestinas, regionalistas, da música popular, aquelas que mais praticam o arranjo e adaptação de tradições locais.

A posição dos cantadores é ambígua. De um lado, eles são indiferentes à autoria de toadas. Não preocupam-se em descobrir seus autores, nem precisam mencionar seus nomes ou pedir-lhes licença quando vão usá-las. A cantoria prevê o livre uso de toadas por todos os repentistas e cantadores no sentido amplo da palavra, o que inclui poetas cordelistas que também cantam seus versos. De outro lado, enfatizaram a autoria, num caso particular. O que há, pois, é uma espécie de solução corporativa para a contradição entre suas idéias sobre a relação entre cantador e toada, sua prática tradicional, e as idéias do cenário musical dominante. As toadas são entendidas como patrimônio coletivo dos cantadores-repentistas, o que lhes permite servir-se livremente de todas as que conhecem. Isso não faz delas obras de “domínio público” e seu uso por não-cantadores é condenado. A identidade de repentista, neste como em outros casos, traça a linha divisória entre quem pode e quem não pode cantar e gravar toadas de cantoria. Zé Ramalho, em que pese sua familiaridade com a música nordestina e com as tradições musicais do Nordeste, não é reconhecido como cantador porque não pratica o repente, não improvisa versos ao lado de um parceiro detentor da mesma competência poética. Como o próprio Zé Ramalho contou numa entrevista:

“Nessas reuniões de violeiros, com cachaça e muita alegria, encontro as mais brilhantes centelhas para meu trabalho. Eles dizem que Zé Ramalho tem meio olho de repentista. Mas quero ter esse olho completo.” (*Jornal do Brasil*, 14/03/82).

Confrontados com a comercialização de músicas inspiradas na tradição popular ou arranjadas a partir de peças dessa tradição, com uma instância legal de determinação de direitos sobre a música e com instituições e agentes especializados na resolução de conflitos de autoria, os repentistas não podem simplesmente afirmar que sua prática e seus direitos são outros. Estão inseridos numa sociedade que não reconhece a existência de patrimônios musicais coletivos, de comunidades ou de grupos profissionais, que também dão origem a direitos. Nessas circunstâncias, afirmar que suas idéias e sua prática são diferentes, sem que a afirmação se faça acompanhar do poder político para discutir a lei, seria inútil. Não ocorreu aos cantadores, até onde sei, defender a idéia de uma posse coletiva das toadas, o que provavelmente desencadearia uma nova discussão sobre quem tem o olho inteiro do repentista. E os rumos que tomaria essa discussão são incertos, pois ela poderia trazer à tona rivalidades entre poetas que escrevem e poetas que cantam, repentistas e cantadores de coco (que praticam outra forma de improvisação poética).

Tentar compreender o ponto de vista dos repentistas neste caso à luz de alternativas excludentes, como autonomia ou heteronomia da cultura popular, resistência ou subordinação, conduz a becos-sem-saída. Afinal, incorporar o discurso dominante da autoria e direitos decorrentes, tentar jogar o jogo da indústria fonográfica e do mercado de música popular, é uma estratégia ou uma rendição? Trata-se de uma “contradição insolúvel”: “A resistência pode ser alienante e a submissão pode ser libertadora. Tal é o paradoxo dos dominados, e não há escapatória.” (BOURDIEU, 1990:187) Para o estudioso que observa o episódio à distância, ele representa as dificuldades de interpretação da cultura popular e os riscos de recaída em debates que há muito atravessam as pesquisas de folclore. Mas não apenas isso. Ele traz também a possibilidade de um contato mais direto com práticas culturais e musicais que podem levar-nos a consultar a legislação que rege nossas

práticas artísticas, identificando aí valores aos quais aderimos, a maior parte do tempo inconscientemente, sem a chance de relativizá-los. §

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"A prova do Hulk. Um plágio revelado por um velho gibi." VEJA. São Paulo, 21 jul. 1982, p. 139.

BAHIANA, Ana Maria "Nova acusação de plágio acende polêmica em torno de músicas de Zé Ramalho". *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1982, p. 21.

BOURDIEU, Pierre. "Os usos do povo". In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHARTIER, Roger. "'Cultura popular': revisitando um conceito historiográfico". In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 1995. 8(16): 179-192.

GANDELMAN, Henrique. *Guia básico de direitos autorais*. Porto Alegre: Globo, 1982.

"JORNAL acusa Zé Ramalho de plagiar o poeta Yeats". *Folha de S. Paulo*, 14 jul. 1982, p. 31.

"MULHER nova, bonita...' é plagiada? Zé Ramalho diz que não". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 maio 1982, Caderno B, p. 8.

"OS advogados explicam o 'plágio', Zé Ramalho se cala". *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1982, p. 23.

PINTO, José Neumann. "Zé Ramalho, em nova fase, prepara disco com muitos parceiros". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1983, Caderno B, p. 8.

SEEGER, Anthony. "Ethnomusicology and music law". In: *Ethnomusicology*, 1992. 36(3):345-59.

"ZÉ Ramalho não quer comentar acusação". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1982, p. 31.

NOTAS

1 De fato, foram necessidades imediatas de obter autorizações para reprodução comercial de fonogramas realizados em pesqui-

sa de campo, quando trabalhei como editora dos discos etnográficos do antigo Instituto Nacional do Folclore, entre 1985 e 1990, que me moveram a buscar um mínimo de informação sobre a matéria, principalmente sobre as normas de pagamento dos direitos de autores e intérpretes.

2 A produção musical que se pretende mais refinada, com público pequeno porém seletivo, é veiculada por meio de pequenas empresas produtoras que "compensam" sua fraqueza perante as gravadoras gigantes, que praticamente monopolizam o mercado, com a reputação de produzirem apenas artistas e trabalhos de qualidade. Se não podem assegurar a seus artistas índices competitivos de venda, conferem-lhes prestígio. São poucos os exemplos de cantadores que tenham sido atraídos por – ou que tenham conseguido atrair – essas pequenas produtoras. Para eles, pois, resta a alternativa do disco independente.

3 Agradeço a Beatriz Paes Leme a observação sobre a expressão *high fidelity*.

4 A maioria dos repentistas com quem trabalhei resistia à idéia de ver excertos de suas improvisações congelados em discos. Autorizavam o Instituto Nacional do Folclore a publicar os excertos em virtude do interesse cultural e educativo do registro etnográfico, mas deixavam claro que suas idéias sobre forma e conteúdo de discos de cantoria eram completamente distintas daquelas que a instituição lhes propunha.

5 A canção foi publicada pelas Edições Musicais Martelo, editora do próprio Zé Ramalho, administrada pelo grupo EMI Odeon.

6 José Neumann Pinto noticiou no *Jornal do Brasil* em 06/04/83 que Zé Ramalho estava processando os repentistas que o acusaram de plágio (José Gonçalves e Ivanildo Vilanova) por calúnia e difamação, ao mesmo tempo em que comparecia às audiências em Campina Grande no processo de plágio. O noticiário da imprensa sempre vinculou o caso dos cantadores a uma outra acusação contra Zé Ramalho, levantada na mesma época. Um jornalista paraibano descobriu a fonte na qual o compositor tomou, praticamente na íntegra, os versos de uma de suas canções: um livro de histórias em quadrinhos. Os advogados da gravadora pareciam mais preocupados com a possibilidade de problemas com a distribuidora de quadrinhos norte-americana do que com a polêmica criada por repentistas.

7 A conceitualização de "autor" é objeto de discussão entre juristas especializados, mas o consenso é de que somente pessoas físicas podem ser autores (Gandelman, 1982).

Próximas edições de *Brasiliana*

Maio de 1999 (entre os artigos, *Música dodecafônica e serialismo na América Latina*, por Graciela Paraskevaídís)

Setembro de 1999 (número especial dedicado aos 40 anos de morte de Heitor Villa-Lobos).

Textos para publicação devem ser encaminhados à comissão editorial (endereço na página 1)

A SEÇÃO DE MÚSICA DO ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO*

§
Paulo Castagna
§

O Arquivo da Cúria Metropolitana preserva uma parcela significativa do antigo arquivo musical da Catedral de São Paulo, constituído principalmente de música religiosa, impressa e manuscrita, de fins do século XVII a meados do século XX. Este artigo versa sobre o estágio atual do processo de organização da Seção de Música do ACMSP, proporcionando uma pequena idéia acerca de seu conteúdo, história e características. Da série Manuscritos Musicais Avulsos dos séculos XVIII e XIX, elaboramos uma relação simples de copistas e compositores disponíveis, com a quantidade aproximada de obras por autor.

A pesquisa musical no Brasil, sobretudo a musicologia histórica, expandiu-se consideravelmente na década de 90, fortalecida pelos programas de incentivo à pesquisa e pelo desenvolvimento dos cursos de graduação e pós-graduação. Auxiliou essa expansão um recente aumento de interesse pela memória musical brasileira, fenômeno que vem motivando um número crescente de pesquisas sobre nossa prática e produção musical e propiciando o surgimento de novos métodos e concepções nesta atividade.

Mas a pesquisa em música, como em outras áreas, depende da existência de acervos suficientemente organizados e acessíveis, sem os quais não se poderá garantir seu nível e interesse. No estado de São Paulo, especialmente na capital, existem importantes acervos de manuscritos musicais, embora nem todos estejam organizados de modo a possibilitar a realização adequada de pesquisas musicológi-

cas. Entre os maiores estão: 1) a coleção do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cuja reorganização e catalogação ainda não foi realizada; 2) os arquivos do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, dos quais já existe um catálogo impresso, embora ainda não tenha sido completada a organização física do material (iniciada por José de Castro Mendes em 1956);¹ 3) a coleção do Depto de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, cuja série de manuscritos musicais mineiros já foi organizada e catalogada; 4) os manuscritos musicais do Arquivo do Estado de São Paulo, ainda não organizados;² 5) a Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (também conhecido como Arquivo Metropolitano D. Duarte Leopoldo e Silva), em processo de organização e catalogação.

A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo é particularmente interessante para a pesquisa da prática e produção musical reli-

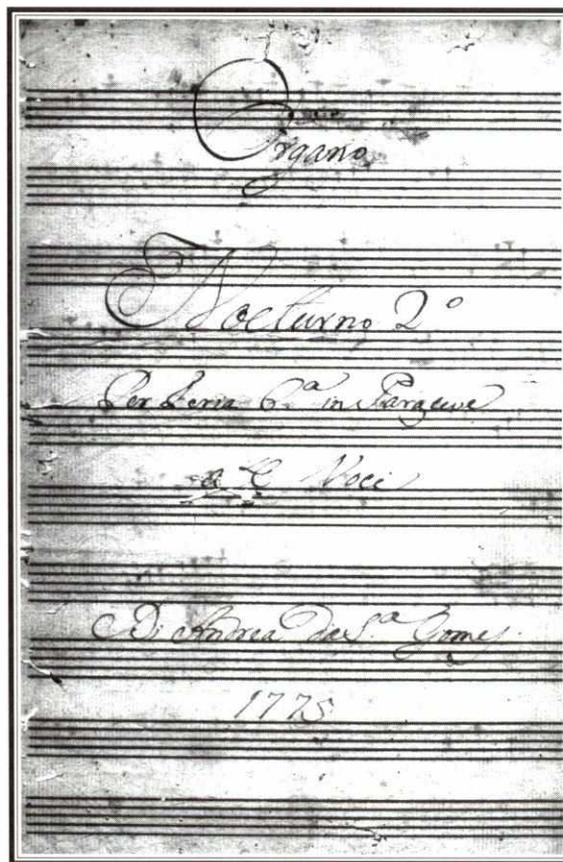
*Versão ampliada da comunicação apresentada na XI ANPPOM (UNICAMP, Campinas, agosto de 1998), com o título "A organização e catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo".

giosa paulista, sobretudo ligada à Catedral de São Paulo: desde 1988 encontrava-se dispersa em várias salas do Arquivo e os manuscritos musicais estavam empacotados, não permitindo sua consulta sistemática.³ Desde maio de 1996, entretanto, venho coordenando o trabalho de uma equipe criada especialmente para a organização e catalogação desse acervo, porém também preocupada em levantar sua história, divulgar seu conteúdo e realizar pesquisas sobre o material ali preservado.⁴

O desenvolvimento de nosso trabalho no Arquivo da Cúria Metropolitana propiciou a transferência para lá, em janeiro de 1997, do arquivo musical que ainda se encontrava na Catedral de São Paulo (constituído principalmente de impressos e manuscritos musicais avulsos do século XX) e que fora preliminarmente organizado por José Carlos do Amaral Vieira.

Até o início do século XX, existiam grandes dificuldades em relação à preservação de documentos eclesiásticos, assunto já tratado no Primeiro Sínodo da Diocese de Mariana, em 1903.⁵ Embora existam ainda muitos problemas a serem solucionados, é positiva a crescente valorização dos arquivos eclesiásticos e o aumento de sua interação com os pesquisadores e com a comunidade. Hoje, no entanto, a organização de arquivos eclesiásticos e sua abertura aos interessados, sem reservas ou preconceitos ideológicos, não é apenas uma reivindicação dos pesquisadores, mas é, também, um dever de seus responsáveis, de acordo com a Carta Circular “A função pastoral dos arquivos eclesiásticos”, emitida do Vaticano pela Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja em 2 de fevereiro de 1997:⁶

“Os arquivos, enquanto bens culturais, são oferecidos antes de mais ao usufruto da comunidade que os produziu, mas com o



*Responsórios das “Matinas de Sexta-feira Santa” (2º Noturno)
Autógrafo de André da Silva Gomes, 1775*

não tenha sido realizado um levantamento sistemático nos arquivos existentes. Os casos mais importantes até agora conhecidos são o do Museu da Música, anexo ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (MG), o do Arquivo da Catedral do Rio de Janeiro e o do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

O Arquivo da Cúria Metropolitana, o maior arquivo eclesiástico brasileiro, está situado na Av. Nazaré, no bairro do Ipiranga, próximo do Museu Paulista da USP (o “Museu do Ipiranga”), do Museu de Zoologia da USP e do Instituto de Artes da UNESP. A entrada, no número 993 dessa avenida, dá acesso a um complexo de entidades, a maioria religiosas, que ocupa quase todo um quarteirão. Lá encontram-se a FAI (Faculdades Associadas Ipiranga), com a Biblioteca D. Duarte Leopoldo e Silva, a FTNSA (Faculdade de Teologia Nossa Senhora de Assunção), com a Biblioteca Teológica D. José Gaspar de Afonseca e Silva, a Sede da Região Episcopal do Ipiranga, o Seminário Teológico da Arquidiocese de São Paulo, a Paróquia de N. Senhora da Imaculada

passar do tempo assumem uma destinação universal, tornando-se patrimônio da humanidade inteira. Com efeito, o material depositado não pode ser impedido àqueles que podem tirar proveito dele, a fim de conhecer a história do povo cristão, as suas vicissitudes religiosas, civis, culturais e sociais.

Os responsáveis devem fazer com que o usufruto dos arquivos eclesiásticos possa ser facilitado não só aos interessados que a ele têm direito, mas também ao mais amplo círculo de estudiosos, sem preconceitos ideológicos e religiosos, como se dá na melhor tradição eclesiástica, salvaguardando as oportunas normas de tutela, dadas pelo direito universal e pelas normas do Bispo diocesano. Tais perspectivas de abertura desinteressada, de acolhimento benévolo e de serviço competente devem ser tomadas em alta consideração, a fim de que a memória histórica da Igreja seja oferecida à coletividade inteira.”

Não é comum, no Brasil, a existência de manuscritos musicais em arquivos eclesiásticos, embora ainda

Conceição (antiga capela do Seminário Central), a Casa São Paulo (uma residência sacerdotal), o Instituto de Cegos “Padre Chico” e, finalmente, o Arquivo da Cúria Metropolitana.

Dois prédios, ao lado direito da paróquia, estão destinados à sala de leitura, de serviços e depósito da Biblioteca Teológica D. José Gaspar e do Arquivo da Cúria Metropolitana. O diretor, cônego Antônio Munari dos Santos e o chefe do arquivo, Jair Mongelli Jr., interessados em sua modernização, informatização e divulgação, procuraram colaborar de todas as formas possíveis com nosso trabalho, destinando uma sala, estantes e armários-arquivo para a reunião e organização da Seção de Música.

Este artigo tem apenas o objetivo de divulgar, entre pesquisadores e demais interessados, o atual estágio de organização da Seção de Música do ACMSP e sua importância para a pesquisa musical no Brasil, bem como o de dar uma pequena idéia acerca de seu conteúdo, história e características.⁷

BREVE HISTÓRICO ∞ O acervo de manuscritos musicais preservado no Arquivo da Cúria Metropolitana começou a ser constituído na Catedral de São Paulo em 1774, quando da chegada do compositor português André da Silva Gomes (1752-1844), para lá exercer a função de mestre de capela.⁸ Não conhecemos elementos muito concretos sobre a formação do arquivo musical da Catedral até o final do século XIX. Localizamos um breviário e um livro de cantochão impressos no século XVII e vários volumes de cantochão da primeira metade do século XVIII, mas não existem lá papéis manuscritos de música anteriores a 1774, data, portanto, da mais antiga cópia localizada (um *De Profundis*, de André da Silva Gomes). Até as primeiras décadas do século XIX, predominaram no arquivo as cópias do próprio A. S. Gomes e, em menor número, as dos músicos Floriano da Costa e Silva e Antônio Joaquim de Araújo, surgindo, como copistas predominantes, em meados desse século, os mestres de capela Antônio José de Almeida e Joaquim da Cunha Carvalho.

Em 01/10/1861 o *Correio Paulistano* informava que o repertório religioso, na cidade, carecia de renovação e que ainda se ouviam músicas do tempo de D. José I

(1750-1777) e de D. João VI (1792-1821), como as de André da Silva Gomes, Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), como informou Carlos Penteado de Rezende em 1954:⁹

“Os músicos, como algumas partes da província, andam cheios de remendos, de pó, e desgostosos. [...] Ainda ouvimos na igreja as mesmas peças do tempo de D. João e algumas de D. José II. Nem ao menos tiraram, daquelas eras, pedaços das músicas de Marcos Portugal, do padre Maurício, ou as composições de André da Silva [...]. Não escrevem nada novo; supõem que as coisas religiosas não se prestam à transformação. [...] Passando da Igreja ao teatro, aumenta a miséria. [...] Todas as noites de espetáculo, o Sr. Chagas o que nos apresenta de seu repertório? A única música progressista na capital é a militar.”

Na segunda metade do século XIX, entretanto, o arquivo da Catedral foi ampliado ou renovado, pela incorporação de certa quantidade de cópias feitas por músicos locais (o mais representado é João Nepomuceno de Souza), ou então trazidas de outros estados e até do exterior, como também informou Carlos Penteado de Rezende em 1954:¹⁰

“Aos 25 de janeiro [de 1864], na Sé Catedral, realizam-se festejos especiais em homenagem ao padroeiro da cidade. Foram executadas novas músicas trazidas de Roma pelo cônego Joaquim do Monte Carmelo. Tomaram parte nas solenidades os membros da ‘Sociedade Musical Paulistana’, regidos pelo maestro Antônio José de Almeida e pelo mestre de capela Joaquim da Cunha Carvalho, além do organista da Catedral, Hermenegildo José de Jesus, e de moços do coro.”

Não conhecemos com precisão a data em que o cônego Joaquim do Monte Carmelo trouxe, de Roma, novas músicas para o arquivo da Catedral. Mas em São Paulo, já em 26/10/1862, um missivista anônimo informava que cada vez mais a estética operística italiana do século XIX invadia os espaços religiosos da cidade, queixando-se, no *Correio Paulistano*, de que “[...] não bastava que as missas, que andam em voga, fossem todas um miserável plágio de óperas italianas [...]”.¹¹

É muito provável que grande parte do acervo musical do ACMSP ainda estivesse arquivado na Catedral de São Paulo até a transição do século XIX para o XX, mas uma parcela dos manuscritos originalmente a este destinados pode ter permanecido com músicos particulares, haja vista a existência de certa quantidade de cópias realizadas por músicos que atuaram nessa igreja – como André da Silva

Gomes, Romualdo Freire Vasconcelos, Antônio José de Almeida, Floriano da Costa e Silva e outros – no Arquivo Veríssimo Glória (1868-1952), atualmente de propriedade do musicólogo Régis Duprat.¹² Provavelmente pela perda de interesse da maior parte do repertório sacro dos séculos XVIII e XIX, decorrente da tendência de depuração do “funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral”, regulamentada no *Motu Proprio* do papa Pio X (1903),¹³ esse arquivo parece ter sido retirado da Catedral em inícios do século XX e recolhido na Cúria Metropolitana, então na Praça Clóvis Beviláqua, onde permaneceu até sua transferência para o atual espaço no bairro do Ipiranga, inaugurado em 30/11/1984.

Fúrio Franceschini, mestre de capela da Catedral desde 1908, aparentemente já não conheceu esse arquivo musical na Catedral. Mas, quando convidado a organizar um concerto em homenagem ao centenário da morte de José Maurício Nunes Garcia, na igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, em 16/12/1930 (241º Sarau da Sociedade de Cultura Artística), Franceschini incluiu no programa uma obra de André da Silva Gomes que encontrou manuscrita no Arquivo da Cúria.

Franceschini utilizou um manuscrito autógrafo de Gomes, com o título “*Hymnus Ave Maris=in Vesperis B. ^{mus} Virginis Mariæ a 4 voc: Orig. ^l de Andre da S. 1810*”, de apenas quatro folhas, cortado e encadernado com uma capa na qual foi datilografado: “*HYMNO ‘AVE MARIS STELLA’ / para 4 Vozes e Orgam / de / André da Silva*”. O Instituto de Estudos Brasileiros da USP preserva um exemplar do programa desse concerto, que pertenceu a Mário de Andrade,¹⁴ autor de uma crítica da apresentação, na qual, por equívoco de origem desconhecida, informava que “André da Silva” havia sido irmão de Francisco Manuel da Silva.¹⁵

Localizamos essa obra em uma caixa com dezessete composições musicais (a maioria partituras ou partes manuscritas já encadernadas ou encapadas),¹⁶ caixa essa que recebeu a cota (número de catálogo) 17-1-7 e que provavelmente foi preparada entre 1929 e 1930, pois lá encontrava-se também um *Tè*

Deum de Franceschini, impresso em 1929 (cota 17-1-7, nº 16).¹⁷ Esta caixa resultou da iniciativa de Francisco de Salles Collet e Silva, primeiro diretor do Arquivo (1918-1934), de organizar o antigo arquivo musical da Catedral, dedicando-se apenas a algumas obras, provavelmente as que ainda encontrassem função nas concepções de música sacra estabelecidas no século XX.



Catedral de São Paulo, início do século XX

De fato, Fúrio Franceschini enviou um texto para a divulgação de notícias e confecção do programa do concerto de 16/12/1930 na igreja de Santa Ifigênia, no qual informou, sobre o *Ave Maris Stella* de Gomes, que “não se ressenteste este trabalho de nenhuma influência teatral, é rigorosamente litúrgico e pode ser executado durante o culto”.

Collet e Silva iniciou a organização dos manuscritos musicais do ACMSP em 1922 (ano do Centenário da Independência), quando mandou encadernar a partitura de um hino composto por D. Pedro I, “*oferecido ao 3º Regimento de Milícias*”, cuja cópia foi realizada em um papel fabricado em 1808.¹⁸ Embora pioneiro, o trabalho de Collet e Silva não foi a primeira tentativa de organização de acervo musical no Brasil. Já eram conhecidas iniciativas anteriores, algumas das quais resultaram em catálogos de obras manuscritas, como o catálogo das obras de José Maurício Nunes Garcia arquivadas na Capela Imperial do Rio de Janeiro, por Joaquim José Maciel (1887), o catálogo musical da mesma Capela Imperial por Miguel Pedro Vasco (1902), o catálogo das obras de José Maurício Nunes Garcia existentes no Arquivo Mendanha (Porto Alegre), por Olímpio

Olinto de Oliveira (início do século XX) e outros.¹⁹ Mas foi a organização dos manuscritos musicais com obras de José Maurício Nunes Garcia da Biblioteca do Instituto Nacional de Música, realizada por Guilherme de Mello em 1930, a que mais pode ter estimulado Collet e Silva a continuar organizando e numerando as obras musicais do ACMSP. A notícia foi publicada em São Paulo em 08/05/1930:²⁰

“A Ordem”, do Rio, publica em sua edição de ontem uma notícia que deve ser agradável a todos quantos interessa o nosso passado musical. Ao contrário do que se tem escrito e afirmado, a coleção Gabriela A. de Souza, de obras de José Maurício, adquirida pelo governo e confiada à guarda da Biblioteca do Instituto Nacional de Música, andava apenas dispersada pelas estantes daquele estabelecimento de ensino artístico. O novo bibliotecário do Instituto, Sr. Guilherme de Mello, já conseguiu, porém, catalogar 180 obras do Padre José Maurício, parecendo provável que nesse número se incluam também as 112 de que se compunha a coleção Gabriela A. de Souza. A averiguação, no entanto, não é muito fácil, devido a erros freqüentes no catálogo original daquela coleção, o que não impede, porém, que se alimente a esperança de reconstruir, dentro em breve, a mesma coleção.”²¹

Uma outra caixa, com catorze obras musicais (cota 17-1-8), também parece ter sido organizada por Collet e Silva em torno de 1930. As duas caixas estão citadas em um catálogo do ACMSP elaborado entre 1962-1966, já nova versão de um outro mais antigo que, infelizmente, não foi preservado. Paralelamente, encontramos vários volumes de música litúrgica impressa, marcados com sua cota (principalmente armário 11, estante 1, o último volume chegando ao número 48), a maioria indexada em um fichário da década de 70. Se, entretanto, Collet e Silva chegou a planejar uma organização para o acervo musical do Arquivo da Cúria, infelizmente não chegou a empreendê-la em sua totalidade: até a década de 1950 ou 1960, receberam cotas 35 obras manuscritas, algumas com várias cópias (embora existam, na Seção de Música, manuscritos com capa datilografada ou encadernados pelo ACMSP que não receberam cota), 36 volumes de música litúrgica impressos nos séculos XIX e XX e um volume encadernado, com fascículos de 1908 da revista *Música Sacra*.

O trabalho pioneiro de Clóvis de Oliveira, autor injustamente omitido na *Enciclopédia da música*

brasileira,²² contribuiu para mudar os rumos das pesquisas sobre o acervo musical do ACMSP. Oliveira escreveu, em 1946, a primeira monografia sobre André da Silva Gomes (publicada em 1954),²³ localizando, na Biblioteca do Conservatório Dramático de São Paulo, manuscritos com obras desse mestre de capela, em cópias de João Pedro Gomes Cardim (nome também omitido na *Enciclopédia*), mestre de capela da Catedral em período anterior a Fúrio Franceschini. Clóvis de Oliveira, contudo, não citou nenhum outro manuscrito com música de André da Silva Gomes do Arquivo da Cúria, além do referido *Ave maris stella* (provavelmente nem chegou a consultá-lo), mas seu trabalho despertou a atenção dos pesquisadores, na segunda metade da década de 1950, para a existência de manuscritos musicais do ACMSP, sobretudo com obras deste compositor.

Foi somente no final da década de 1950 que o musicólogo alemão Francisco Curt Lange (naturalizado uruguaio em 1930) entrou em contato com o importante material ali preservado, provavelmente estimulado pelo trabalho de Clóvis de Oliveira. Curt Lange, interessado em demonstrar a existência de atividade musical “erudita” no Brasil colonial, difundiu, a partir dos anos 40, o mito da “descoberta” de obras antigas (mesmo quando muitas delas ainda continuavam a ser executadas em cerimônias religiosas locais), realizando pesquisas em várias regiões do país.²⁴

Apesar de Curt Lange ter se dedicado principalmente aos arquivos mineiros, sua contribuição aos estudos musicológicos em São Paulo, Rio de Janeiro e no Nordeste brasileiro foi fundamental, impulsionando o interesse sobre o assunto em todas essas regiões. Seus trabalhos ainda não são totalmente conhecidos no Brasil e muitas de suas contribuições pioneiras ainda têm sido pouco valorizadas. O índice provisório dos manuscritos do Arquivo Manoel José Gomes (do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas), que esse musicólogo preparou em 1944,²⁵ tem sido injustamente omitido nos estudos sobre o referido acervo, como também o foram a referência ao mesmo feita por Vincenzo Cernicchiaro em 1926 (que, embora simples, possui inegável valor histórico)²⁶ e sua primeira organização por José de Castro Mendes em 1956.²⁷

Muito embora a falta de uma organização sistemática dos manuscritos musicais do ACMSP ainda não possibilitasse, nas décadas de 1940 e 1950, um maior número de consultas e pesquisas, ou mesmo um maior interesse sobre o mesmo, as informações reunidas neste artigo demonstram não haver razão para se advogar sua “descoberta” após esse período, não sendo, portanto, muito apropriada a afirmação de que, em torno de 1960, a existência de um acervo musical no Arquivo da Cúria “[...] era antes totalmente ignorada até do próprio pessoal técnico especializado do arquivo [...]”,²⁸ Se esse acervo não estava completamente organizado até então (como não esteve até 1996), sua existência e o início de sua organização até essa época estão devidamente documentados no ACMSP.

Valorizando mais “[...] A descoberta que fiz de obras do primeiro mestre de capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes [...]”,²⁹ que propriamente o estudo do repertório paulista, Curt Lange não chegou a desenvolver pesquisas no local, mas, interessado no resultado das investigações musicológicas nessa região, para o fortalecimento de sua hipótese, apresentou, entre 1959-1960, o acervo musical do ACMSP a Régis Duprat:³⁰

“Quando Régis Duprat [em 1959] descobriu acidentalmente, na Coleção Lamego da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, o Recitativo e Ária de autor anônimo da Bahia, entusiasmando-se logo com o início de pesquisas no seu Estado natal, cedi-lhe os meus conhecimentos, conduzindo-o ao Arquivo da Cúria Metropolitana [de São Paulo] e assinalando-lhe a existência do Arquivo de Manoel José Gomes [em Campinas] que dissimulava, com a sua variedade, os escassos documentos e objetos conservados de Carlos Gomes, arquivos estes que lhe eram então totalmente desconhecidos.”³¹

Régis Duprat que, segundo Curt Lange, “[...] ocupou-se, por insistência minha, de toda a região de São Paulo com positivos resultados [...]”,³² iniciou sua pesquisa no Arquivo da Cúria em 1960, preocupado com as composições de André da Silva Gomes: publicou um catálogo de obras desse autor em 1995 sem, no entanto, realizar uma organização física do acervo musical ou catalogar as obras dos demais compositores que lá se encontram:³³

“[...] Af [no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo], tivemos oportunidade de, pela primeira vez em dezembro de 1960, entrar em contato com seus manuscritos [os de André da Silva Gomes], cuja existência era antes totalmente ignorada até do próprio pessoal técnico especializado do arquivo. Em nossos dias de doutorado, em 1965, inserimos um catálogo não-temático de 76 obras desse acervo. A continuidade da pesquisa nos devassou, posteriormente, um total de cerca de 90 obras no acervo da Cúria.”

Outra importante pesquisa musicológica reali-

zada no ACMSP enquanto este funcionava à praça Clóvis Beviláqua foi a de Antônio Alexandre Bispo, entre 1963-1964. Este musicólogo, preocupado principalmente com as composições paulistas do século XIX, estudou autores como Manoel dos Passos e Vicente Antônio Procópio, chegando a apresentar uma relação de obras desses compositores encontradas no Arquivo.³⁴

Transferido para o espaço do Ipiranga, após sua inauguração em 1984, juntamente com a documentação referente ao Bispado de São Paulo, os manuscritos musicais chegaram em um baú de lata, sem qualquer ordem, enquanto os livros de canto se dispersaram da cota original. Por iniciativa do chefe do arquivo, Jair Mongelli Jr., entre 1987-1988, os manuscritos musicais do baú que os abrigava na praça Clóvis foram empacotados em dezesseis volu-



Cúria Metropolitana de São Paulo
Antigo prédio da Praça Clóvis Beviláqua

mes, sem ordem definida, assim permanecendo até maio de 1996, quando iniciamos sua organização.

CONTEÚDO — Depois de realizar uma organização física preliminar de todo o material, incluindo os manuscritos e impressos proveniente do Arquivo da Catedral no início de 1997, definimos, por ora, quatro séries da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana:

1. LIVROS DOS SÉCULOS XVIII E XIX. São pouco mais de dez livros de cantochão, muito destruídos e incompletos, já sem capa ou lombada, cujas folhas foram embaralhadas durante os séculos XIX e XX. Esses livros são, provavelmente,

parte dos que foram relacionados em inventários da Catedral nos séculos XVIII e XIX, o primeiro deles em 1747. Foram todos encontrados no Arquivo da Cúria Metropolitana e os volumes estão sendo remontados para futura restauração.

2. LIVROS DOS SÉCULOS XIX E XX. Geralmente impressos, a grande maioria contém apenas textos (principalmente breviários) ou texto e cantochão para celebrações religiosas (missais, graduais, kiriais, antifonários, pontificais, rituais, processionários, saltérios, cânones e outros). São pouco mais de 120 volumes, encontrados no Arquivo da Cúria Metropolitana ou a ele incorporados nos últimos anos, incluindo três volumes manuscritos com música de Fúrio Franceschini, um com uma missa de João Gomes de Araújo e outro com uma missa de Pedro Sinzig. Foram organizados em armário próprio e



*"Dixit Dominus", de José Alves
Cópia de André da Silva Gomes – década de 1770*

estão sendo indexados.

3. MANUSCRITOS MUSICAIS AVULSOS DOS SÉCULOS XVIII E XIX. Encontravam-se, desde 1988, em dezesseis pacotes no Arquivo Metropolitano, abertos entre maio e julho de 1996 e organizados em pouco mais de trezentas pastas, cada uma delas contendo conjuntos de cópias referentes a uma única composição ou grupo coeso de composições musicais. Cerca de trinta dessas pastas, a maioria já preenchida com manuscritos encontrados no Arquivo Metropolitano, receberam também conjuntos manuscritos provenientes do arquivo musical que se encontrava na Catedral de São Paulo até o final de 1996, transfe-

rência essa que foi precisamente documentada.

4. MANUSCRITOS E IMPRESSOS MUSICAIS AVULSOS DO SÉCULO XX. São 33 caixas-arquivo (32 delas provenientes do arquivo musical que se encontrava na Catedral), duas dessas caixas contendo exclusivamente composições de Fúrio Franceschini e uma contendo impressos musicais avulsos, encontrados nos pacotes que estavam no Arquivo da Cúria Metropolitana.

A série que implica em trabalhos mais cuidadosos e demorados é a de Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX. Após a abertura dos dezesseis pacotes de manuscritos, encontramos grande parte dos papéis embaralhados. O trabalho maior, até agora, consistiu no reagrupamento das partes de um mesmo conjunto e no agrupamento, em cada uma das pastas dos armários-

O DESENVOLVIMENTO DA MUSICOLOGIA HISTÓRICA NO BRASIL
 DEPENDE DO ACESSO DOS PESQUISADORES AOS ACERVOS MUSICAIS.

§

arquivo, dos conjuntos referentes a uma mesma composição. Cada conjunto é constituído pelos manuscritos de uma determinada obra, copiados por um mesmo copista, na mesma época. O catálogo está sendo elaborado de modo a relacionar com precisão cada um desses conjuntos, com indicação de seus copistas, local e data de cópia, frontispício e/ou título e partes disponíveis.

A maior dificuldade encontrada, na organização física do material, foi a existência de obras diferentes em um mesmo conjunto, às vezes copiadas na frente e verso de uma mesma folha, impossibilitando sua separação. Por isso, até o momento, quarenta obras desta série encontram-se em conjuntos arquivados em duas ou mais pastas diferentes.

No momento, estamos trabalhando na comparação das obras desta seção com obras já descritas em catálogos disponíveis de manuscritos musicais e mesmo com obras ainda não catalogadas, mas cuja consulta é possível em arquivos de manuscritos musicais, sobretudo paulistas e mineiros, iniciando, já, a elaboração de um "incipit" musical para cada uma das obras catalogadas.

A título de relação preliminar, apresento uma tabela com os autores representados na série, incluindo a quantidade aproximada de obras disponíveis para cada um deles, dentre um total de mais de 450.³⁵ Estão sendo consideradas obras com autores definidos somente aquelas cujos nomes estão explicitamente figurados nos manuscritos ou cuja música é idêntica à de um manuscrito com nome de autor, pertencente a um arquivo acessível (esses números ainda poderão ser modificados até o final do processo de organização).

A tabela a seguir apresenta, em ordem decrescente de número de obras, os autores representados na série, não importando, aqui, seu período ou local de atuação. Quatro obras de André da Silva Gomes aparecem em duas versões diferentes (recebendo, portanto, duas entradas no catálogo), enquanto duas outras obras aparecem em três versões diferentes (recebendo três entradas). Dez manuscritos com obras desse mesmo autor, citadas na bibliografia como pertencentes ao ACMSP, não foram localizadas no Arquivo, mas receberam entradas no catálogo:

AUTORES	NÚMERO APROXIMADO DE OBRAS
[ANÔNIMOS]	170
GOMES, André da Silva	100
PROCÓPIO, Vicente Antônio	45
PASSOS, Manoel dos	9
SILVA, Francisco Manoel da	7
TERZIANI, Pietro	6
GARCIA, José Maurício Nunes	6
ALVARENGA, Antônio Cândido de	4
ALMEIDA, Antônio José de	4
GIANNINI, Gioacchino	3
MACHADO, Rafael Coelho	3
SILVA, Carlos Antônio da	3
ALVES, José	2
ARAÚJO, João Gomes de	2
CAPOCCI, Gaetano	2
CRUZ, Carlos	2
FRANCELINO	2
HUMMER [Johann Nepomuk Hummel?]	2
[LUÍS, Francisco]	2
MERCADANTE, [Giuseppe Savério Raffaello]	2
MOZART, [Wolfgang Amadeus]	2
PORCARIS, Giosepho di	2
RIBEIRO, João	2
SANTOS, José Joaquim dos	2
SILVA, João Cordeiro da	2
SOUSA, João Nepomuceno de	2
TAVARES, José Floriano Pinto	2
ALDEGA, Giovanni	1
ALENCASTRO, J. J. R.	1
BELLI, Diomedé	1
BELLINI, Vincenzo	1
CAPISTRANO	1
CARCANO, R[affaele]	1
CARLOS, Antônio	1
[CASTRO LOBO], João de Deus	1
CERRUTTI, [Giuseppe?]	1
CHIRY, M.	1
COCCIA, C[arlo]	1
COUTINHO, J. J.	1
DELISTE, C. H.	1
[DONIZETTI, Gaetano]	1
FENZI, Scipione	1

GIORZA, P[adô]	1
GOMES, Manoel José	1
GOMES CARDIM, [João Pedro]	1
GONZAGA, Antônio Carlos	1
GOUNOD, Charles	1
GUARENGHI, G.	1
HAYDN, H. A. [Franz Joseph Haydn ?]	1
ITAGIBA, João Batista	1
JORDANI, [João]	1
LAGOS, G. A. C.	1
LESSA, Antônio Augusto	1
LOBO, Jerônimo de Souza	1
LOTTI, A[ntonio]	1
LUIZ, O.	1
MARQUES [E SILVA], José [de Santa Rita]	1
MARQUES, Joaquim Luís	1
[MARTINS, Francisco]	1
MARTUCCI, P.	1
MESQUITA [Henrique Alves de?]	1
MINÉ, [Jean Cláude] A[dolfe]	1
NAVA, Gaetano	1
NEUKOMM, [Sigmund Ritter von]	1
OSTERNHOLD, [Matthias Jacob]	1
PACINI, G[iovanni]	1
PAOLETTI	1
[PEDRO 1]	1
PINTO, Francisco da Luz	1
REALI, Dante	1
ROMANO, Giovanni Biondi	1
ROSÁRIO, Vicente Ferreira do	1
ROZATI, Nazareno	1
SANTANA, A. Vicente Zeferino	1
SANTOS, João Martins dos	1
SANTUCCI, M[arco]	1
S[EIXAS], P[edro] T[eixeira de]	1
SILVA, Júlio da	1
SILVA, Sabino Antônio da	1
SOUSA LOBO, Jerônimo de	1
TOMADINI, F.	1
VELOSO, José Gomes	1
[VERDI, Giuseppe]	1
VILANOVA, Felipe	1
VOGLER, Abt	1
WERNER, Anthony	1
WIDOR, C[harles] M[arie]	1
ZINGARELLI, N[icolò Antonio]	1

Muitas das composições encontradas na série Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX do ACMSP são autógrafas, mas existem também 39 nomes de músicos que lá figuram exclusivamente como copistas, sendo João Nepomuceno de Sousa (segunda metade do século XIX) o mais representado.⁴⁶ Do período colonial, existem cópias somente de composições de André da Silva Gomes, de composições anônimas e de composições de autores portugueses ou que tiveram estreita relação com Portugal, nesse caso, cópias de André da Silva Gomes, provavelmente da década de 1770.⁴⁷ Cerca de 30 composições anônimas foram atribuídas a André da Silva Gomes por Régis Duprat⁴⁸ e a autoria das demais está sendo investigada, destacando-se, até o momento, a identificação de obras de dois compositores portugueses do século XVII – Francisco Martins (mestre de capela da Sé de Elvas) e Francisco Luís (mestre de capela da Sé de Lisboa) – porém em cópias do século XIX, além de obras de autores brasileiros, como José Maurício Nunes Garcia e Francisco Manoel da Silva.

A Seção de Música do ACMSP, com esta organização, oferece novas possibilidades de pesquisa sobre a prática e produção musical brasileira nos séculos XVIII e XIX, não somente em relação às obras até então desconhecidas em arquivos no país, mas também em relação às obras que coincidem com manuscritos de outros arquivos.

A respeito do compositor português André da Silva Gomes, por exemplo, a organização desta série permitiu a identificação de versões diferentes das obras já conhecidas e um novo quadro de possibilidades de atribuição de sua autoria a obras anônimas, incluindo aí tanto as novas atribuições quanto a revisão de atribuições já realizadas.

Até o momento, detectamos a existência de 80, dentre as mais de 450 composições preservadas nos manuscritos musicais do ACMSP, que também são encontradas em manuscritos de outros acervos, em um total de 121 coincidências (cópias de uma mesma composição existem, às vezes, em vários acervos). Embora esses números ainda possam aumentar no decorrer do trabalho, a quantidade de obras coincidentes entre a série Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX e manuscritos de outros acervos por ora é a seguinte:

Acervo Veríssimo Glória (São Paulo = SP)	38
Arquivo Manoel José Gomes, do CCLA de Campinas (SP)	18
Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (SP)	14
Biblioteca da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro = RJ)	11
Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei = MG)	9
Museu da Música de Mariana (MG)	8
Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto = MG)	7
Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei = MG)	3
Arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira = MG)	3
Coleção de Manuscritos Musicais da ECA-USP (São Paulo = SP)	3
Arquivo Musical da Sé de Lisboa (Portugal)	2
Biblioteca Pública de Elyas (Portugal)	1
Arquivo da Pia União do Pão dos Pobres de S. Antônio (Diamantina = MG)	1
Mus. Hist. e Pedag. D. Pedro II e Imp. Leopoldina (Pindamonhangaba = SP)	1
Coordenadoria Regional do IPHAN (São Paulo = SP)	1
Coleção Francisco da Motta (Rio de Janeiro = RJ)	1
Coleção Particular de Terezinha Aniceto (Piranga = MG)	1

CONCLUSÃO ∞ O acesso dos pesquisadores aos acervos de manuscritos musicais, no Brasil, ainda é problemático – e desse acesso depende um maior desenvolvimento da musicologia histórica no país – verificando-se, ainda, a idéia de que pesquisas nos acervos devem ser vetadas durante sua organização e/ou catalogação. Esse procedimento, extremamente perigoso, pois pode ser utilizado pelo grupo que realiza o trabalho para garantir seu acesso exclusivo, não foi adotado na Seção de Música do ACMSP que, mesmo em processo de organização e catalogação, está aberta aos pesquisadores e demais interessados, já iniciando a captação de pesquisas musicológicas.³⁹

A título de divulgação do conteúdo da série Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX, uma mostra de 12 composições, transcritas pelos membros da própria Equipe de Organização e Catalogação, foi gravada para o CD *Música na Catedral de São Paulo – vol I* (São Paulo: Paulus, 1999), com o Grupo Vocal Brasilestantia e a Orquestra de Câmara da UNESP, sob a direção de Vítor Gabriel.⁴⁰

Esperamos, agora, que a organização de mais este acervo possibilite o desenvolvimento de novos trabalhos na área, permitindo um melhor conhecimento da música sacra e também de nosso passado musical, estimulando, assim, novos métodos, abordagens e interesses em musicologia histórica. **S**

1 Cf.: NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. (1997).

2 A maior parte desses manuscritos é constituída de música para banda de c.1850-c.1910, proveniente do antigo arquivo da Corporação Musical São Benedito, de São Luís do Paraitinga (SP). Cf.: *Guia dos documentos históricos na cidade de São Paulo, 1554-1954*: documentação textual; coordenação Paula Porta S. Fernandes; Marcia Padilha Lotito, Maria Cristina Cortez Wissenbach, Malu de Oliveira, Paulo César Garcez Martins, Pedro Puntoni, Sílvia Q. F. Barreto Lins. São Paulo, HUCITEC / NEPS, 1998. p. 35

3 Tomei contato com esse acervo em abril de 1994, em companhia de Vítor Gabriel de Araújo. Naquela ocasião, manifestamos o interesse em organizar o material ao chefe do ACMSP, Jair Mongelli Jr., que prontamente empenhou-se em possibilitar a iniciativa. O trabalho, entretanto, iniciou-se somente em 27/05/1996, quando começou a ser constituída a Equipe de Organização e Catalogação, que até hoje trabalha no Arquivo.

4 Participam desse trabalho os alunos Ivan Chaves Nunes (Instituto de Artes da UNICAMP), Fernando Pereira Binder e Fábio del Antonio Taveira (Instituto de Artes da UNESP), Mônica Vermes (PUC São Paulo) e o professor e regente Vítor Gabriel de Araújo (Instituto de Artes da UNESP).

5 “É doloroso para o Bispo ver o grande descuido, que nas paróquias reina a este respeito, mostrando alguns Párcos ligar aos documentos eclesiásticos menor importância, do que funcionários públicos aos papéis, em que se conservam os atos da administração civil. Para corrigir tal incúria, que é mal enorme, determinamos, que haja para o arquivo um armário fechado na sacristia, ou na residência do Pároco, enquanto não houver a casa paroquial.” Cf.: *Primeiro Synodo da Diocese de Marianna celebrado pelo Exm.^o e Revm.^o Snr. Bispo D. Silverio Gomes Pimenta; julho de 1903*. Marianna: Typographia Episcopal, 1903. “Decretos synodales - Titulo I”, cap. III - “Arquivo Parochial”, § 23, p. 30.

6 PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS DA IGREJA. Cap. 4 (A valorização do patrimônio documentário para a cultura histórica e para a missão da Igreja), item 4.3 (Destinação universal do patrimônio arquivístico), p. 35-36.

7 O Arquivo da Cúria Metropolitana também preserva registros de batismo, casamento, óbito, provisões, pagamentos, processos e outros documentos relativos a músicos atuantes em São Paulo, nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX.

8 Renato Almeida, em 1942, já informava que “Em 1774 foi criado o côro da Catedral de S. Paulo, tendo o Bispo trazido de Lisboa para dirigí-lo André da Silva Gomes de Castro [sic].” Cf.: ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*: segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp., 1942. p. 294.

9 REZENDE, Carlos Penteado de. (1954), v. 2, p. 254.

10 REZENDE, Carlos Penteado de. *op. cit.*, v. 2, p. 258. Uma das obras executadas na ocasião pode ter sido a *Missa para a festa de São Paulo Apóstolo* de Giovanni Aldega, da qual existem duas cópias no ACMSP, uma delas datada de 25/01/1861.

11 Esta informação foi gentilmente cedida por Vítor Gabriel.

12 IKEDA, Alberto. *A música popular nos tempos da modernidade paulistana*. D.O. Leitura, São Paulo, ano 10, n. 117, p. 4-5, fev. 1992.

- 13 Ver, entre outros, a edição em português do *Motu Proprio* de Pio X em: Lyra Sacra: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladaíhas. Braga: S. fiel, 1904. p. 7-12.
- 14 Série Programas Musicais, Teatrais, de Dança, Litero-musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros”, código Pmb 196, caixa 1.
- 15 A[NDRADE], M[ário] de. Cultura Artística. Diário Nacional, São Paulo, ano 4, n. 1.056, p. 4, s/ seção, quinta-feira, 18 dez. 1930.
- 16 Régis Duprat, que catalogou o manuscrito em Música na Sé de São Paulo Colonial (São Paulo: Paulus, 1995. p.), sob o n. 004 (p. 120), afirma, à p. 12, que “[...] Em 1930 o maestro Fúrio Franceschini descobriu no ACMSP, uma pequena composição do antigo mestre-de-capela da sé: o hino *Ave Maris stella*, datado de 1810; conforme Franceschini, tratava-se de um original do autor, original que, infelizmente, não pudemos conhecer [...]”.
- 17 FRANCESCHINI, Fúrio. (1929), 34 p.
- 18 O exemplar, de grande valor histórico e documental, foi encadernado por E. Panetta e arquivado por Francisco de Salles Collet e Silva em 17/05/1922.
- 19 MATTOS, Cleofe Person de. (1970), p. 58-59.
- 20 “Estão sendo catalogadas 180 obras do Padre José Maurício”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 56, n. 18.540, p. 5, coluna Artes e Artistas, quinta-feira, 08 mai. 1930.
- 21 A informação “Ao contrário do que se tem escrito e afirmado, a coleção Gabriela A. de Souza [...] andava apenas dispersada pelas estantes daquele estabelecimento de ensino artístico” refere-se à falsa notícia de que a referida coleção havia se perdido, notícia essa que, em São Paulo, estimulou Mário de Andrade a publicar o artigo “Uma espécie de crime” (*Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, n. 857, p. 7, 16 abr. 1930). Por conta do centenário da morte de Nunes Garcia, Mário de Andrade publicou três outros artigos sobre o compositor carioca: “José Maurício Nunes Garcia” (*Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, n. 859, p. 4, 18 abr. 1930), “Ainda o Padre José Maurício” (*Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, n. 904, p. 3, 11 jun. 1930) e “A modinha de José Maurício” (*Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 79-80, out. 1930).
- 22 *Enciclopédia da música brasileira; erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.
- 23 OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844): O mestre de capela da Sé de São Paulo*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, 1946. São Paulo: s. ed. [Empresa Gráfica Tietê S.A.], 1954. p. 19-20.
- 24 Cf., por exemplo: LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimto (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). *Revista de História*, São Paulo, ano 26, v. 54, n. 107, p. 45-67, jul./set. 1976.
- 25 LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 11, p. 71-139, 1988/1989, seção “O descobrimento, em Campinas, do arquivo do mestre de capela e de banda Manoel José Gomes (levantamento de um inventário provisório em 1944)”, p. 130-135, mais especificamente na p. 133.
- 26 CERNICCHIARO, Vincenzo. (1926), p. 158-160. Referindo-se ao “*archivio di S. Anna Gomes, in Campinas*”, Cernicchiaro cita, no acervo, obras de “Jeronymo de Souza”, “Manuel Dias de Barros”, “José Joaquim Americo”, “Antonio Gomes de Escobar”, “Manuel José Gomes”, “André da Silva Gomes” e “Manuel Dias de Oliveira”.
- 27 LANGE, Francisco Curt (Pesquisas luso-brasileiras. *Op. cit.*, p. 133) e MATTOS, Cleofe Person de (*Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia, op. cit.*, p. 385).
- 28 DUPRAT, Régis. *Op. cit.*, p. 103.
- 29 LANGE, Francisco Curt. *A música barroca*. (1970), Cap. II (A música erudita), p. 253.
- 30 LANGE, Francisco Curt. *Op. cit.*, p. 133.
- 31 De fato, o manuscrito estava disponível à consulta pelo menos desde 23/07/1941, quando recebeu o número de referência 3117 da Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Toda a parte vocal desse manuscrito (incluindo o baixo do recitativo) já havia sido publicada por seu proprietário, Alberto Lamego, em 1923 (LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris, Bruxelles: L’Édition D’Art Gaudio, 1923. 120 p., 1 lâm., 6 facs. frente e verso de 27,1 x 22,2 cm, com o frontispício e as partes vocais completas, de 7 p.) e Joaquim Brás Ribeiro já havia publicado um artigo sobre essa obra em 1954, intitulado “História e Musicologia: A música barroca na Bahia; um texto musical do século XVIII”, incluindo nova reprodução de sua parte vocal. Cf. RIBEIRO, Joaquim. *Capítulos inéditos de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição das Organizações Simões, 1954. Cap. IX, p. 106-113, com 4 lâminas entre as p. 112-113, com fac-símiles do frontispício e das 7 p. da parte de “Voz” da composição de 1759.
- 32 LANGE, Francisco Curt. (1979), Cap. 4, p. 57
- 33 DUPRAT, Régis. (1995), p. 103.
- 34 BISPO, Antônio Alexandre. (1980), 358 p., ils., mús.
- 35 Consideramos obra única a composição destinada a uma função musical específica. Conjuntos de obras destinadas a cerimônias do Advento, Quaresma ou Semana Santa, por exemplo, foram desdobrados em peças diferentes.
- 36 Os músicos que figuram nesta seção exclusivamente como copistas são os seguintes: Affonso Pereira do Vale, A[uguste] Baguet, Antônio Cândido de Alvarenga, Antônio da Silva Pontes, Antonio Joaquim de Araújo, Antonio Pedro Garcia, Augusto Coelho de Castro, Bento Expedito Santos, Caetano José de Oliveira Rosa, Custódio de Queirós, Delfino, Elias Antonio da Silva, Epiphânio J. Senna, Ernesto Riceio, F[rançisco da] L[uz] P[into] Jr., Floriano Costa e Silva, Francisco Joaquim Borja Araújo, Francisco [Luís] de Paula, Francisco Dimas de Paula Mello, G.S.S., Guilherme von Atzingen, Inah Itagyba, João d’Araujo Leite, João Nepomuceno de Sousa, João Victorino Rodrigues Pereira, Joaquim José da Silva, Joaquim da Cunha Carvalho, Joaquim de Almeida e Silva, José Custódio de Queirós, José Marcelino Rodrigues, Julio C. A. Vasconcelos, Julio Silva, Linott, Lourenço Corrêa de Mello, Pedro Landim, Tibúrcio Carlos de Freitas, Veríssimo Glória, Vicente Zeferino Santana e Virgílio Coelho de Castro.
- 37 São eles: Giovanni Biordi Romano (*In exitu Israel*), Giuseppe de Porcaris (*Magnificat e Nisi Dominus*), João Cordeiro da Silva (*Confitebor Tibi e Laudate pueri*), José Alves (*Dixit Dominus e Beatus vir*), José Joaquim dos Santos (*Lauda Sion e Beatus vir*) e José Gomes Veloso (*Iste Sanctus*).
- 38 Ver: DUPRAT, Régis. (1995).
- 39 Orientei, por exemplo, o projeto de pesquisa de Fernando Pereira Binder, bolsista do programa PIBIC/CNPq/UNESP (processo 230/97) que, entre agosto de 1997 e julho de 1998 realizou a edição crítica de nove obras da Seção de Música do

ACMSP, mas já existem outros interessados iniciando pesquisas musicais e musicológicas no local.

40 São estas as obras incluídas no CD: 1) SIGISMUND NEUKOMM – *Libera me* (transcrição de Fábio Taveira e Vítor Gabriel); 2) PIETRO TERZIANI – *Mihi autem* (transcrição de Vítor Gabriel); 3) MARCO SANTUCCI – *Laudate Dominum* (transcrição de Vítor Gabriel); 4) JOSÉ ALVES – *Dixit Dominus* (transcrição de Paulo Castagna); 5) JOSÉ GOMES VELOSO – *Iste Sanctus* (transcrição de Paulo Castagna); 6) JOSÉ JOAQUIM DOS SANTOS – *Lauda Sion* (transcrição de Vítor Gabriel); 7) ANDRÉ DA SILVA GOMES – *Confitebor tibi* (transcrição de Fernando Binder e Paulo Castagna); 8) ANDRÉ DA SILVA GOMES – *O vos omnes* (transcrição de Fábio Taveira e Vítor Gabriel); 9) ANÔNIMO – *Procissão do Enterro* (transcrição de Paulo Castagna); 10) ANTÔNIO JOSÉ DE ALMEIDA – *O vos omnes* (Música para a Verônica); 11) ANTÔNIO JOSÉ DE ALMEIDA – *Ladainha de N. Senhora* (transcrição de Vítor Gabriel); 12) MANOEL JOSÉ GOMES – *Veni creator* (transcrição de Ivan Chaves Nunes e Paulo Castagna).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A[NDRADE], M[ário] de. Cultura Artística. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 4, nº 1.056, p. 4, s/ seção, quinta-feira, 18 dez. 1930.
- _____. Uma espécie de crime. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, nº 857, p. 7, 16 abr. 1930.
- _____. José Maurício Nunes Garcia. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, nº 859, p. 4, 18 abr. 1930.
- _____. Ainda o Padre José Maurício. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, nº 904, p. 3, 11 jun. 1930.
- ANDRADE, Mário de. A modinha de José Maurício. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 3, p. 79-80, out. 1930.
- BISPO, Antônio Alexandre. *Die katolische Kirchenmusik in der Provinz São Paulo zur Zeit des brasilianischen Kaiserreiches (1822-1889)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980. 358 p., ils., mús.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*: prefácio de Gilberto Freire; bicos-de-pena de Clóvis Graciano. 3ª ed., São Paulo: Hucitec / Secretaria Municipal de Cultura, 1984. 3 v.
- CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.
- DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231 p.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.
- "ESTÃO sendo catalogadas 180 obras do Padre José Maurício". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 56, n. 18.540, p. 5, col. Artes e Artistas, 08 mai. 1930.
- FRANCESCHINI, Fúrio. *Te Deum laudamus*: para coro a vozes mixtas e orgam. São Paulo: Campassi & Camin, n. 3702, 1929. 34p.
- GUIA dos documentos históricos na cidade de São Paulo, 1554-1954: documentação textual; coordenação Paula Porta S. Fernandes; Marcia Padilha Lotito, Maria Cristina Cortez Wissenbach, Malu de Oliveira, Paulo César Garcez Martins, Pedro Puntoni, Sílvia Q. F. Barreto Lins. São Paulo: HUCITEC / NEPS, 1998. xvii, 794 p.
- IKEDA, Alberto. *A música popular nos tempos da modernidade paulistana*. D.O. Leitura, São Paulo, ano 10, nº 117, p. 4-5, fev. 1992.
- LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris / Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120 p.
- LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CÉSAR, Guilherme (org.). *Minas Gerais: terra e povo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 239-280.
- _____. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [I] *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 7-87.
- _____. Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 11, p. 71-139, 1980/1981.
- _____. Um fabuloso redescobrimto (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). *Revista de História*, São Paulo, ano 26, v. 54, nº 107, p. 45-67, jul./set. 1976.
- LYRA Sacra: Canticos a Nossa Senhora; parte IV: Ladainhas; com aprovação, louvor e recomendação da Auctoridade ecclesiastica. Braga: S. fiel, 1904. 160 p.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413 p.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415 p.
- OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) O mestre de capela da Sé de São Paulo*: obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo: em 1946. São Paulo: s. ed. [Empreza Grafica Tietê S.A.], 1954. 58 p.
- PONTIFÍCIA Comissão para os bens culturais da Igreja. *Carta circular: A função pastoral dos arquivos eclesiásticos*. Cidade do Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 2 de fevereiro de 1997. 43p.
- PRIMEIRO Synodo da Diocese de Marianna celebrado pelo Exm.º e Revm.º Snr. Bispo D. Silverio Gomes Pimenta; julho de 1903. Marianna: Typographia Episcopal, 1903. 107 p.
- REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em quatro séculos*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. v. 2, p. 233-268.
- RIBEIRO, Joaquim [Brás]. História e musicologia: a música barroca na Bahia; um texto musical do século XVIII. In: RIBEIRO, Joaquim. *Capítulos inéditos de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1954. p. 106-113.

GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA*

IMPLICAÇÕES CULTURAIS E EDUCACIONAIS

§
Ílza Nogueira
§

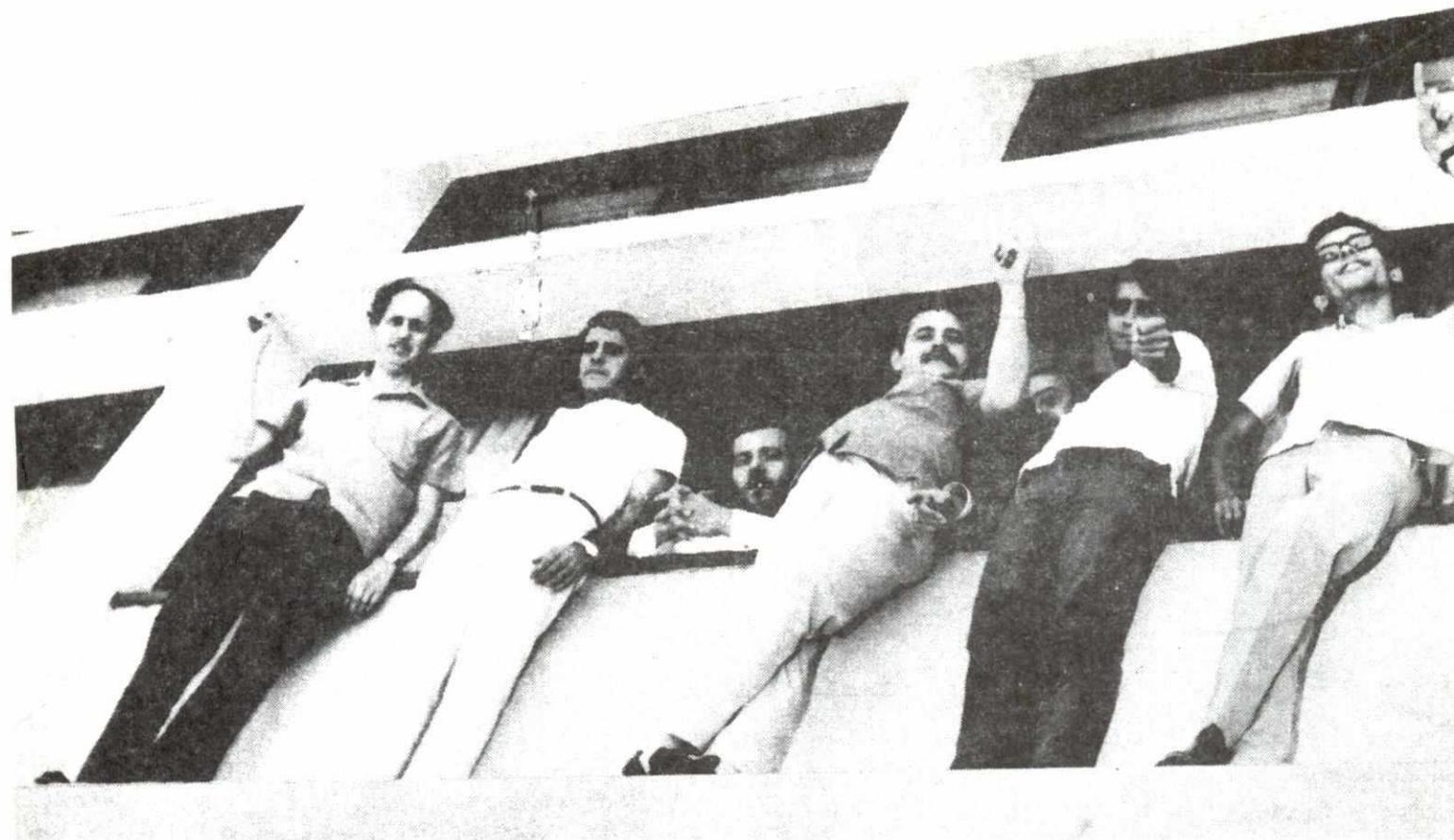
Escrito por ocasião do trigésimo aniversário da fundação do Grupo de Compositores da Bahia (1996), este trabalho tem por objetivo uma apresentação histórica do Grupo. Traça a trajetória de uma década de trabalho coletivo, desde a proposição inicial e primeiros sucessos locais às grandes conquistas no exterior, finalmente chegando às razões da dissolução progressiva do trabalho de grupo, a partir de 1974. Focaliza os empreendimentos culturais e educacionais que fizeram do Grupo um núcleo de criação, educação e difusão musical singular no país. Singular tanto no sentido do desenvolvimento de uma linguagem musical eclética, conciliando o nacional e o internacional, a renovação e a tradição, quanto no sentido do trabalho pioneiro de Educação Musical Informal, atuante na formação de um público informado da contemporaneidade musical, interagindo nos projetos composicionais e participando ativamente nos projetos culturais do Grupo.

Um dos movimentos mais expressivos da criação musical contemporânea do Brasil aconteceu nos antigos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, entre o final da década de 1960 e os primeiros anos 70. Refiro-me à atividade desenvolvida pelo Grupo de Compositores da Bahia, um movimento instituído em abril de 1966, como reflexo do ensino de composição então desenvolvido pelo professor Ernst Widmer. Este movimento, de amplas e profundas conseqüências na cultura e na educação musical da Bahia, deve ser especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a

tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e extensão musical da UFBA; influência esta que se definiu no interesse pela contemporaneidade, no cultivo da criatividade, no respeito pelas tradições musicais das distintas etnias que convivem na Bahia, na conscientização do valor da música como bem cultural e no despertar para a reflexão sobre as funções sociais da música.

Definindo-se como um movimento em torno da criação, execução e análise de música contemporânea, o Grupo se propunha "estimular e difundir a criação musical contemporânea através de inter-

* Palestra apresentada ao Plenário do Conselho de Cultura da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, (Salvador-BA, 3/9/96), em seção especialmente dedicada ao Grupo de Compositores da Bahia, pela passagem do seu 30º aniversário.



A partir da esquerda: Widmer, Lindemberg Cardoso, Rinaldo Rossi, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Fernando Cerqueira e Jamari Oliveira, por ocasião da fundação do grupo

câmbio, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais.” (In: *Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia*, nº 1, 1967, p. 5). Tendo como colaboradores os vários conjuntos estáveis da UFBA – a Orquestra Sinfônica, o Madrigal, o Coral, o Conjunto de Sopros, o Conjunto de Percussão, o Trio com Piano, o Conjunto de Flautas Doce e o Conjunto de Metais –, o movimento pôde, desta forma, envolver uma grande quantidade de músicos e meios, desenvolvendo uma produção abrangente e diversificada.

Uma premissa paradoxal serviu de lema ao Grupo: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Com sentido “aparentemente sem rumo”, como dizia Ernst Widmer, o lema definia um firme propósito de não defender “escolas” ou tendência musical específica; revelava “um esforço consciente de assumir uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática, e de evitar um tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados” (WIDMER, 1985:69).

Desde a criação do Grupo, a produção dos compositores da UFBA mostrou-se estilisticamente diversificada, refletindo as diversas idiossincrasias

culturais dos componentes do Grupo; e evoluiu em períodos estilisticamente distintos, refletindo as contingências naturais da evolução histórica. Continuamente, o Grupo foi-se modificando por várias razões, como: transferências de alguns membros para outros estados, mudança de direcionamento de outros para a música popular, saída para a realização de curso no exterior, falecimentos, e a entrada de outros compositores. Apesar da mutação contínua, não se pode deixar de reconhecer a existência de uma certa identidade, a qual distingue a produção dos compositores da Bahia desde a criação do Grupo em 66. Para Ernst Widmer, esta identidade foi conseqüente da postura adotada pelo Grupo, a qual “permitiu maior liberdade na busca de uma linguagem própria”. “Para encontrarmos a nossa identidade”, dizia Widmer, “precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Não basta tirar antolhos, é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios...” “Nesse sentido”, dizia ele, “o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal. [Ele] permitiu-me [...] vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema, trilema, o temido choque de estilos, ecle-

tismo. Ecletismo como 'estilo' de uma época sincrética!" (WIDMER, 1985:69-70)

A identidade que Widmer reconheceu no trabalho do Grupo baiano, o ecletismo, também foi reconhecida pelos musicólogos que se reportaram ao movimento composicional da Bahia já na década de 70. Em seu livro *Música contemporânea brasileira*, José Maria Neves se refere à Escola de Composição Baiana como "consciente e intencionalmente eclética", conciliando a renovação e a tradição, o nacional e o internacional, e assumindo uma posição de equilíbrio, que se configura como uma de suas características fundamentais. "O folclore convive com a pesquisa sonora e construtiva da escola polonesa contemporânea, com as formas abertas da aleatoriedade controlada." (NEVES, 1981:170) Este "equilíbrio", resultante de uma postura "inclusivista" de técnicas e elementos de sistemas composicionais distintos, fundamentada na liberdade de escolha sem preferências, define uma posição estética que, segundo o autor, "distingue o Grupo da Bahia de todos os outros grupos brasileiros" (*ibidem*:173). Em *Music in Latin America: an introduction*, Gerard Béhague também reconhece a marca do ecletismo na produção do grupo, resultante da convergência de intuição e intelecto, ingenuidade e sofisticação, originalidade e tradicionalismo, processos aleatórios e elementos fixos, tonalismo e atonalidade. (BÉHAGUE, 1979:349-353).

HISTÓRICO ∞ O movimento que levou à criação do Grupo de Compositores da Bahia em abril de 1966 teve início no ano de 1962, quando Ernst Widmer, radicado na Bahia desde 1956, começou a ministrar aulas regulares de introdução à composição nos antigos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Seus primeiros alunos nesta disciplina eram recém-ingressos na instituição: Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira. Em 1963, quando Koellreutter se afastou definitivamente da Bahia, teve início o Curso Superior de Composição nos Seminários de Música. Em 1965 foi realizado o 1º Concurso de Composição da UFBA, no qual Nikolau Kokron obteve o 1º Prêmio com a obra *A grande cidade*, para

narrador, coro e grande orquestra, e Milton Gomes, o Prêmio da Superintendência de Turismo de Salvador (prêmio público) e a Medalha de Prata Edgard Santos com a obra *Nordeste* (1962), para sopros, percussão, pianos, coro, narrador, locutor e gravação.

Um ano depois, Widmer e alguns compositores, alunos e professores dos Seminários de Música (Carmem Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins, Lindembergue Cardoso, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Carlos Rodrigues de Carvalho e Rinaldo Rossi) fundaram o Grupo de Compositores da Bahia. A origem do Grupo estava vinculada à idéia do compositor Rinaldo Rossi de instituir na Bahia uma tradição de Concertos da Semana Santa. Para a Semana Santa do ano de 1966, os compositores escreveram pequenos oratórios para coro, sopros e percussão, com textos escolhidos e adaptados por João Augusto. Sob o patrocínio da Superintendência de Turismo da Cidade do Salvador, uma apresentação tríplice teve lugar no teatro Vila Velha, com a participação dos grupos estáveis da Universidade Federal da Bahia — o Madrigal, o Quarteto de Madeiras, o Conjunto de Metais e o Grupo Experimental de Percussão — sob a regência de Rinaldo Rossi e Ernst Widmer, tendo o ator Othon Bastos como narrador. As obras foram: a elegia *Eu vos anuncio a consolação* de Fernando Cerqueira, sobre texto de Jorge de Lima; *Exortação agônica* de Milton Gomes, com texto da Liturgia da Semana Santa; o monodrama *Pilatus* de Nikolau Kokron, com texto de Paul Claudel; *Nú* de Jamary Oliveira, com texto de Henry Ghéon; *Impropérios* de Antônio José Santana Martins, com texto da Liturgia da Semana Santa; *Do diálogo e morte do agonizado* de Rinaldo Rossi, com texto do compositor; e *Diálogo do anjo com as três mulheres* de Ernst Widmer, com texto do *De antiquis ecclesiae ritibus*. Como disse Ernst Widmer, "aí estava o Grupo, sem estatutos e ata de fundação mas desde então com um acervo considerável de obras" (WIDMER, 1968:6). Após o "sucesso inesperado" dos concertos da Semana Santa, relata Jamary Oliveira, o Grupo se reunia semanalmente, para discutir sobre música, educação e seus trabalhos de composição, além de fazer planos para o futuro (OLIVEIRA, 1974:20). Os

compositores ainda se apresentaram em mais dezesseis concertos da programação de extensão dos Seminários de Música, nos quais estrearam-se dezessete obras de membros do Grupo (Widmer, Cardoso, Kokron, Oliveira, Gomes e Carvalho) e de outros músicos, professores e estudantes dos Seminários de Música, que escreveram incentivados pelo trabalho do Grupo (Sérgio Magnani e Guilherme Vaz).

A partir do ano de 1967, o Grupo começou a registrar suas atividades nos *Boletins Informativos*, seu meio de comunicação oficial, enviados a pessoas interessadas e instituições. A intensidade do movimento motivou a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia a instituir as Apresentações de Jovens Compositores, com a colaboração da Universidade Federal da Bahia. Estas apresentações, sempre realizadas no final do ano letivo (outubro ou novembro), incluíam um concurso ao vivo de obras inéditas, com júri interestadual, tendo o público como um dos jurados (prêmio do público, oferecido pela UFBA). Na I Apresentação, de âmbito estadual e realizada em novembro de 1967, onze obras de oito compositores baianos concorreram às categorias trio e orquestra sinfônica, tendo sido premiados Jamary Oliveira na categoria trio (prêmio Estado da Bahia) e Rinaldo Rossi na categoria orquestra (prêmio Universidade da Bahia, pela obra *Paisagem agônica II*); Lindembergue Cardoso foi distinguido com a medalha de prata Reitor Edgard Santos, conferida para a revelação de talento e originalidade (*Trio*), e Fernando Cerqueira, com menção honrosa (*Metamorfose I*). A repercussão da I Apresentação no sul do país foi registrada pelo compositor Bruno Kiefer, que reconheceu a singularidade do evento na união de um concurso de composição erudita e outro de música popular, tendo como conse-



Rapsódia Baiana para Orquestra, Op. 85
Lindembergue Cardoso (Edições UFBA, 1991)

quência imediata o público de música popular assistindo aos concertos de música erudita e vice-versa (KIEFER, 1967:10). Sobre o mesmo concurso, escreve Cidinha Mahle: "chama atenção o fato de que a Bahia está sendo praticamente o único estado da federação a estimular o jovem artista, compositor de música erudita" (MAHLE, 1967:7). Ainda em 1967, Walter Smetak, recém-ingresso no Grupo, apresenta suas primeiras "plásticas sonoras" na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, pelas quais recebe o prêmio de pesquisa.

Em 1968, a turnê do Trio com Piano da UFBA levou aos principais centros culturais do Brasil obras de mem-

bros do Grupo; esta foi a primeira vez que o Grupo se fez conhecer fora do estado. Nesse ano, a II Apresentação de Compositores já se realizou com concurso de âmbito nacional, tendo inscritas 22 obras de treze compositores representantes de quatro estados. Neste concurso, Marco Antônio Guimarães obteve o primeiro prêmio na categoria percussão (*Trajatória e Pontos*); na categoria orquestra, Lindembergue Cardoso obteve o prêmio do público e o prêmio Estado da Bahia (*Via sacra*); Jamary Oliveira obteve a medalha de prata Edgard Santos (*Preâmbulu*), e Fernando Cerqueira uma menção honrosa (*Transubstanciação*). Neste mesmo ano, Ernst Widmer ganha o prêmio Comissão Estadual de Música no Concurso Nacional de Obras para Banda do Estado de São Paulo com a obra *O homem armado* (variações sobre "L'homme armé"). Dois membros fundadores do Grupo, Nikolau Kokron e Rinaldo Rossi, transferiram-se para a Universidade de Brasília nesse ano.

No ano de 1969, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira foram os primeiros concluintes do Curso de

Composição da UFBA. Nesse ano teve início a série dos Festivais e Cursos de Música Nova, realizados no mês de julho, reunindo professores e estudantes de vários estados para um convívio intenso com a linguagem musical contemporânea. A III Apresentação de Jovens Compositores, de âmbito estadual, apresentou vinte obras de catorze compositores nas categorias música didática, música experimental e música de câmara. A participação do Grupo no I Festival de Música da Guanabara foi vitoriosa em termos de prêmio e de crítica. As cinco obras inscritas foram às semifinais e três ficaram dentre as cinco primeiras colocadas: Lindemberg Cardoso obteve o terceiro prêmio e prêmio do público com a *Procissão das carpideiras*; Fernando Cerqueira conquistou o quarto prêmio com sua *Heterofonia do tempo*; e Milton Gomes recebeu o quinto prêmio pela obra *Primevos e Postrídio*.

Em 1970, o feito se repetiu no II Festival de Música da Guanabara, desta vez com repercussão internacional, em concurso aberto a compositores das três Américas. Tiveram obras premiadas Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso e Fernando Cerqueira. Widmer conquistou o primeiro prêmio com *Síntese*, para orquestra, coro misto e solistas (sopr./vlno./vc./pf.), Cardoso, o terceiro prêmio com *Espectros*, e Cerqueira, o primeiro lugar do prêmio do público com a obra *Decantação*. Nesse mesmo ano, obras de Milton Gomes (*A Montanha Sagrada*, para dezesseis instrumentos Smetak adicionados a uma flauta doce e um violoncelo) e Fernando Cerqueira (*Contração*, para orquestra sinfônica) foram selecionadas para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em Paris, dentre outros compositores brasileiros. O ano de 1970 também marcou o início do investimento na divulgação da produção do Grupo em publicações de partituras e gravações de discos; a série *Compositores da Bahia*, anexa aos *Boletins Informativos*, teve a finalidade de tornar acessíveis pequenas obras do Grupo: com o mesmo nome, teve início a série de LPs que registrou as obras premiadas nas Apresentações de Jovens Compositores, patrocinada pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia. Nesse ano, a IV Apresentação de Jovens

Compositores trouxe a público todas as 22 obras inscritas por dezesseis compositores, seis deles estreantes; o evento redestinou as verbas dos prêmios para a confecção de discos e partituras, funcionando então sem premiação de espécie alguma. Nesse ano, Fernando Cerqueira se afastou para lecionar na Universidade de Brasília.

A imensa atividade do movimento no ano de 1971 está registrada no *Boletim Informativo* nº 5/6: 161 execuções, das quais 55 estréias mundiais. Cinco anos após a fundação do Grupo, 54 eventos divulgaram obras de seus membros; dezessete ocorreram na Bahia, trinta em diversas cidades de outros estados da Federação (Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Piracicaba, Guaratinguetá, S. Caetano do Sul, Belo Horizonte, Ouro Preto, Brasília, Porto Alegre, Distrito Federal) e oito no exterior (três na Espanha, quatro na Suíça, um na Inglaterra). Em 1971, é significativa a atividade de palestras realizadas por membros do grupo (Ernst Widmer e Jmary Oliveira) em várias unidades da UFBA (Escola de Música e Artes Cênicas, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Arquitetura) e órgãos de intercâmbio cultural (Instituto Cultural Brasil-Alemanha e Associação Cultural Brasil-Estados Unidos). Em setembro de 1971 o compositor uruguaio León Biriotti publicou uma monografia dedicada ao Grupo (*Grupo de Compositores de Bahia: reseña de un movimiento contemporáneo*) através do Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, e em novembro do mesmo ano, gravou uma série de seis conferências-audições referentes ao Grupo na rádio Sodré de Montevideo. Ainda nesse ano, Ernst Widmer foi o primeiro colocado na Tribuna Nacional de Compositores do Rio de Janeiro, com a obra *Quasars*.

Em 1972, o Grupo de Compositores lançou o projeto denominado ENTROncamentos SONoros, um trabalho de equipe, "com o objetivo de evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público ou vice-versa, visando ao seu re-atamento" (WIDMER, 1972:17). O primeiro trabalho desse projeto foi a obra *Rumos* de Ernst Widmer, na qual o compositor estimula e conduz a participação do públi-

co com sons produzidos por atividades corriqueiras (tilintar de chaveiros, assobios, palmas, vaías, risos, cochichos). A pretensão implícita no projeto era cativar o público para a música erudita contemporânea, aguçar a percepção e informar com relação à nova linguagem musical. Nesse mesmo ano Widmer participou do Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical no Instituto Latino-americano de Roma, narrando, na

comunicação intitulada *Grafia e Prática Sonora*, as experiências do Grupo de Compositores da Bahia com a notação musical em gráficos aplicada na iniciação musical, no ensino da percepção e da composição, e utilizada como estímulo à relação participativa do público nas apresentações do projeto “ENTRONcamentos SONoros”.

Em 1973, a criação do Conjunto Música Nova (depois transformado em Bahia Ensemble), sob a direção de Piero Bastianelli e Ernst Widmer, foi um novo incentivo à composição. A excursão latino-americana (Brasil – Paraguai – Uruguai) realizada nesse ano pelo Conjunto, levando obras de Lindembergue Cardoso (*Extreme*), Rufo Herrera (*Enantiódromia*), Alda Oliveira (*Túbala*), Jamary Oliveira (*Iterações*) e Widmer (*Eclosão*) inicia a divulgação internacional do Grupo. Também em 1973, Ernst Widmer foi duplamente vencedor do I Concurso Nacional de Composição dos Institutos Goethe do Brasil e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea nas categorias quarteto de cordas (*Convergência*) e sexteto vocal (*Trilemma*), e Jamary Oliveira recebeu do mesmo conclave uma menção honrosa pela obra *Ludus* para sexteto vocal.



Widmer, Lindembergue Cardoso, Rufo Herrera, Milton Gomes, Jamary Oliveira e Walter Smetak: improviso com instrumentos Smetak

Em 1974 teve início a série Festival de Arte * Bahia, evento coordenado por Ernst Widmer e realizado até 1982, com a proposta de detectar e preencher lacunas da vida cultural, de priorizar a apresentação de propostas inéditas, despertando consciências e abrindo horizontes. A ênfase na execução e estudos da música contemporânea em vez do repertório de valores já consagrados internacionalmente deu ao Festival o cognome de “festival mutirão”, em oposição ao “festival-consagração”.

Também em 1974, o II Concurso Nacional de Composição dos Institutos Goethe do Brasil e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea concedeu o primeiro prêmio a Ernst Widmer pela obra *Catálise*, e o segundo prêmio da categoria quinteto de sopros a Lindembergue Cardoso, pela obra *Sincronia*. Nesse ano, intensificou-se a divulgação internacional de compositores do Grupo. Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira tiveram obras editadas na Alemanha¹; obras de Widmer e Lindembergue foram estreadas respectivamente na Suíça e na Áustria²; e membros do Grupo começaram a ser citados em obras de referência sobre a música do século XX publicadas no exterior³. Segundo Fernando Cerqueira⁴, a partir desse ano “o Grupo de Compositores da Bahia deixou de funcionar como antes, enquanto foco de debates e de vivência musical coletiva, à medida que dois dos seus membros faleceram (Nikolau Kokron em 1971, e Milton Gomes em 1973) e alguns se dispersaram para trabalhos e estudos fora da Bahia. Mesmo assim, o trabalho de composição prosseguia com os que ficaram ou voltaram e com a contribuição de outros compositores que passavam a atuar na Escola, como Agnaldo Ribeiro,

Marco Antônio Guimarães e, mais tarde, Paulo Lima.” (CERQUEIRA, 1992).

Nessa continuidade, a consolidação do trabalho composicional iniciado pelo Grupo se fez com novos compositores já formados pelos ex-alunos de Widmer (a segunda geração de compositores da UFBA), desenvolvendo a mesma filosofia de trabalho. As Semanas de Música Contemporânea organizadas por Paulo Lima desde 1986, por exemplo, deram continuidade às idéias que sustentaram os Festivais de Arte * Bahia até 1982. Hoje, o Acervo de Compositores da Bahia, em fase de organização, com um vasto montante de partituras, representa um estímulo à pesquisa sobre esses trinta anos de produção composicional na Bahia, suas amplas influências em todos os programas de ensino musical da UFBA, e suas profundas implicações na vida cultural de Salvador.

CONTEXTUALIZAÇÃO ∞ Em seu ensaio intitulado *Problemas da difusão cultural* (WIDMER, 1979), Ernst Widmer depõe sobre a interação entre os compositores baianos e o seu público. Esta interação, alimento ideológico dos compositores, nutriu de experiências artísticas uma população heterogêna em classes sociais, tradições culturais e níveis educacionais, cumprindo uma das mais nobres funções da arte: provocar, inquietar e criar a consciência do valor do bem cultural como identidade histórica de um povo.

Na introdução ao seu ensaio, Widmer convida os leitores à revisão de valores, de opiniões e de comportamentos com relação à cultura de uma forma generalizada, e à arte, em especial. Com a clarividência e a lucidez do grande educador e agente de produção e divulgação cultural que foi, Widmer convida à atuação contínua do espírito crítico, à reflexão sobre o necessário ajuste da percepção dos organismos governamentais sobre cultura, arte, música. Considerada “apêndice” nos programas governamentais, diz Widmer, a cultura é, na verdade, o “componente básico de nossa vida, diretamente responsável pelo equilíbrio de povos e de indivíduos”; “marca tudo que fazemos, pensamos, sonhamos, nossas atitudes e sentimentos. É raiz, carapaça, antena”, “uma espécie de placenta ou biosfera

que cada um traz consigo e de que se muniu em longos anos de aprendizagem, a qual precisa, por sua vez, ser alimentada.” Quanto à arte, considerada “luxo” e “irrelevante” pelas instituições que deveriam fomentá-la, é, na verdade, “a expressão máxima da vida”, “catalisador e essência”, cabendo-lhe dupla função. Uma, imediata, de ajustamento consciente dos vários fatores da vida pessoal e social às várias extensões. Outra, mediata, de referência histórica. Não é à toa que identificamos povos através de sua arte, através daquilo que é chamado de Bem Cultural; Bem que, a rigor, pertence a todos.” (WIDMER, 1979:17-18)

A universidade, como “fonte de cultura e saber”, deveria “assumir a liderança cultural do meio. Cabe a ela, pois, achar meios para que a vida cultural possa evoluir livremente e libertar-se de encaixes.” (*Ibidem*:19-20)

Movidos por esta consciência de responsabilidades, o Grupo de Compositores da Bahia atuou decisivamente para imprimir uma nova visão da cultura artística e da música contemporânea no seu público, em primeiro lugar, e nos organismos responsáveis pela difusão cultural (a UFBA, a Secretaria de Educação e Cultura do Governo Estadual da Bahia, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Bahiatursa, o Instituto Goethe, ...). Tendo como filosofia básica a reciprocidade, isto é, a aproximação mútua entre o mundo cultural do compositor e o do seu público, o Grupo conseguiu desenvolver um trabalho baseado no convívio interativo entre a comunidade e o artista. O respeito e a consideração às idiossincrasias culturais do público, e a postura de auscultadores cautelosos em evitar etnocentrismos comandaram este intercâmbio cultural. Identificando-se com o trabalho, reconhecendo-o como um movimento autóctone, o público prestigiou e participou ativamente do trabalho do Grupo, enquanto os organismos de difusão cultural fomentaram-no na medida das exigências e necessidades naturais ao seu crescimento.

Baseadas no trinômio aula-evento-intercâmbio, as Apresentações de Jovens Compositores, circuito de difusão cultural regular do Grupo, envolveram estudantes de várias partes do país, artistas, professores locais e convidados, e parcelas da comunidade

de. Este modelo de atividade contínua, que se projetou nos Festivais de Arte * Bahia e, atualmente, ainda está ativo nas Semanas de Música Contemporânea, desde então vem possibilitando o conhecimento do novo, com isenção de preconceitos de origem, estilos, gêneros e correntes, despertando consciências e abrindo horizontes.

Podemos dizer portanto que, em sua atividade, o Grupo de Compositores da Bahia constituiu um modelo eficaz de educação musical informal, enquanto mediador de uma contraposição ao monopólio consumista vigente de produção e divulgação cultural, preocupado em auferir conteúdos, instigando a participação, a contribuição, a resposta, o despertar da criatividade e de critérios. Por outro lado, funcionando como laboratório do ensino formal de composição da UFBA, as atividades de extensão do Grupo possibilitaram aos estudantes de composição da Bahia um privilégio singular. Numa época em que a grande maioria dos compositores sofreu (assim como ainda hoje sofre) o revés da "síndrome do ineditismo", os componentes do Grupo desfrutaram do incentivo e do benefício de terem, todos eles, a oportunidade de ouvir as obras escritas. Em 1970, já se podia constatar que alguns não tinham sequer uma só obra inédita (WIDMER, 1970:5).

Esse "fenômeno", como disse Widmer, tornou-se possível graças à "constelação criador-intérprete, ou seja, escola-extensão com os imprescindíveis conjuntos" (*Ibidem*). Esta constelação modelar, que estabeleceu relações muito íntimas entre a prática composicional e as práticas interpretativas na UFBA, e entre a música contemporânea realizada na/pela UFBA e a comunidade que constituía seu público, talvez possa responder à indagação feita certa vez por Enio Squeff, quando, refletindo sobre "A música contemporânea brasileira e o Brasil" (*In: Art 013, 73-83*), tentava compreender por que, a partir de um determinado momento, o núcleo da Bahia se isolou da comunidade brasileira.

Não descuidando da documentação (os *Boletins Informativos*, as séries *Compositores da Bahia*), o Grupo deixou uma razoável memória de suas atividades artísticas, que possibilita aos que não viveram a sua época uma avaliação criteriosa de sua ação cultural e educacional na comunidade metropolitana de Salvador. **S**

- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- BOLETIM Informativo do Grupo de Compositores da Bahia. Salvador: Seminários de Música da UFBA, nº 1, 1967, 14 p.
- CERQUEIRA, Fernando. "A composição musical contemporânea na Bahia: de 1962 a 1992". *In: SEMINÁRIO O RENASCIMENTO BAIANO REVISITADO*, seminário realizado na Academia de Letras da Bahia (Salvador, 4-6/6/1992), original datilografado.
- KIEFER, Bruno. 1967. "Concurso de Composição Erudita e Popular". *In: BOLETIM INFORMATIVO DO GRUPO DE COMPOSITORES*, Salvador: Seminários de Música da UFBA, nº 2, p. 10-13.
- MAHLE, Cidinha. 1967. "A propósito de um concurso". *In: BOLETIM INFORMATIVO DO GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA*, nº 2, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 19 p.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OLIVEIRA, Jamary. "O Grupo de Compositores da Bahia". *In: MÚSICA NO BRASIL: HOJE*, Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1974, p. 19-23.
- WIDMER, Ernst. O "Grupo de Compositores da Bahia e as apresentações de Jovens Compositores". *In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia*, nº 3, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 1968. 22p.
- _____. "Introdução" ao *Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia*, nº 4, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 1970. 18p.
- _____. *Ensaio a uma didática da música contemporânea*. Original datilografado. 1972.
- _____. *Problemas da difusão cultural*. *In: CADERNOS DE DIFUSÃO CULTURAL DA UFBA 05*, Salvador: Gráfica Universitária, 1979. 76p;
- _____. "Travos e Favos". *In: Art 13*, Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Salvador: Editora Universitária, 1985. 63-71.

NOTAS

- 1 *Rondomobile* para piano de Ernst Widmer, *Oito peças para piano* de Jamary Oliveira e *Reflexões II* de Lindembergue Cardoso foram editadas por Hans Gerig (Colônia); Fernando Cerqueira teve o seu quarteto de cordas *Síndrome* e a obra *Quanta* para conjunto instrumental editados na Alemanha (Tonos International de Darmstadt).
- 2 O quarteto de cordas *Convergência* de Widmer foi estreado em Amriswil - Suíça e *Reflexões II* de Lindembergue foi apresentada no Festival de Graz (Áustria).
- 3 VINTON, John. *Dictionary of Twentieth-Century Music*. Londres: Thames and Hudson, 1974.
- 4 CERQUEIRA, Fernando. (1992).

RENÚNCIA FISCAL COMO DESCUMPRIMENTO DO DEVER DO ESTADO

§
Jorge Antunes
§

Em 1922, a Câmara dos Deputados do Brasil aprovou uma subvenção para que Villa-Lobos pudesse realizar concertos na Europa. A ajuda do Estado brasileiro fez com que as portas do velho mundo se abrissem para o maestro. Este artigo demonstra, com argumentação forte e irônica, que a arte nova e revolucionária não pode avançar e contribuir para a cultura nacional se for colocada à mercê do mercado. Os empresários e o público consumidor nunca haverão de sustentar a nova e revolucionária produção artística, cujo retorno é de longo prazo. Há uma nova censura imposta à arte de vanguarda, na medida em que com a Lei do Mecenato o governo, universalizando a onda neoliberal, privatiza também o apoio à cultura.

Naquele ano, 1922, toda a classe artística brasileira, e em particular a do Rio de Janeiro, estava esperançosa e radiante. Afinal, a Lei Renaud estava em pleno vigor e aquela original idéia da chamada “renúncia fiscal” dava maior credibilidade ao governo Epitácio Pessoa. Era o ano do primeiro centenário de nossa independência e esta, finalmente, começava a sorrir para os artistas brasileiros. As mais importantes empresas brasileiras recebiam projetos e mais projetos que, com base na Lei do Mecenato, atraíam a atenção e o interesse dos empresários. As empresas que mais receberam projetos dos artistas foram a São Paulo Coffee, o Banco Nordeste, as lâmpadas Edison-Mazda, a Vanadiol (“o grande fortificante!”), a Antartical (“os grandes productos do mercado: cervejas – licores”) e a Companhia Fiat-Lux.

A reunião da diretoria da Fiat-Lux, naquela agitada noite de 22 de julho de 1922, iria ser muito inflamada. Apenas três projetos culturais haviam sido apresentados à empresa, mas a discussão era acalo-

rada. Um filme, uma viagem de concertos eruditos e uma viagem de um conjunto de música popular eram os projetos a serem analisados. Seus autores eram Benedetti, Villa-Lobos e um tal de Pixinguinha, jovem de 24 anos de idade que havia criado um conjunto de nome Os Oito Batutas. O dr. Pullen, apaixonado por cinema, puxava a brasa para a sardinha do projeto do tal Paulo Benedetti: um filme intitulado *A gigolete*. O roteiro até que era bem medíocre. Mas o autor do projeto incluía no elenco, com um expressivo papel, o famoso ator Jaime Costa. Mas outro membro da diretoria, o dr. Davidson, estava intransigente. Ia ser difícil demovê-lo do propósito de dar toda a verba para o projeto do compositor Villa-Lobos: uma viagem a Paris, para difundir a nova música brasileira. Os argumentos do dr. Davidson eram contundentes:

– Este doido, o Villa-Lobos, faz uma música que ninguém entende hoje porque ele é um gênio!, vociferou.

– Mas ele foi vaiado recentemente, lá em São Paulo, naquela tal Semana de Arte Moderna! Você

SEÇÃO II

Da Cultura

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

não se lembra?, gritou o dr. Pullen, completando: Este desgraçado faz parte da turma do Graça Aranha, o calhorda subversivo!

Mas tudo indicava que o flautista Pixinguinha e o Paulo Benedetti seriam prejudicados. Dr. Davidson foi categórico:

– Somente uns gatos pingados gostam das músicas malucas deste tal Villa-Lobos. Seus concertos estão sempre vazios, mesmo com entrada franca. Mas este jovem, que agora está com 35 anos, daqui a setenta anos poderá ser considerado o maior compositor brasileiro de todos os tempos, com renome maior que o de Carlos Gomes!

As expressões faciais do dr. Davidson eram fortes, marcantes. Ele franzia a testa e o pescoço inflava dando a impressão que ia fazer estourar o colarinho apertado. Prosseguia ele:

– Devemos apoiar a música brasileira contemporânea, apesar de seus sons estranhos. O Heitor Villa-Lobos tem usado, nas suas obras para orquestra, um naipe avantajado de instrumentos de percussão. Coisa de doido. Lá na ABI, noutro dia, vi o maestro regendo uma barulheira infernal, em que os sons dos violinos eram apoquentados pelos barulhos de Ca-xambus, chocalhos de lata, tambores africanos, ganzás, matracas, pios e cuícas. Até saxofones o doido descabelado coloca na orquestra. Não entendi nada, mas sinto que este músico precisa de apoio para que as gerações futuras obtenham o devido retorno.

– Que irresponsabilidade!, esbravejou o dr. Pullen. Queremos lucro, luuuuuuucro!, completou. Que negócio é este de gerações futuras?

– Meu prezado! Pense bem! Somos capitalistas e imperialistas, mas a arte e a cultura estão acima de tudo! Investimento imaterial! É este o bom caminho! Nós devemos aproveitar a renúncia fiscal do governo para aplicarmos em cultura, mesmo sabendo que, apoiando malucos, não teremos nenhum retorno financeiro. Os malucos de hoje hão de ser os gênios consagrados de amanhã, que enriquecerão o acervo cultural daquela nação cujos cidadãos serão os nossos filhos e os nossos netos.

O dr. Davidson não era o único, na reunião, a demonstrar preocupação com a arte de vanguarda, de pouco público. Mr. Martin e a assessora Margareth concordavam com ele:

–Este projeto, Os Oito Batutas, não precisa de nosso apoio. Isto é música popular, que se sustenta sozinha. Tem público certo, pagante!, opinou a sra. Margareth.

Mr. Martin foi mais longe:

– É isso mesmo! O argumento vale também para este projeto de filme: *A gigolete*. Esta cambada do cinema só pensa em dinheiro. Querem ganhar altíssimos lucros, faturando com doações, patrocínios e bilheterias. Ainda têm a coragem de chamar isto de Sétima Arte! Vejam só! São industriais que se camuflam de artistas!

Já estava na hora de votar. Realmente, só a música arrojada, de vanguarda, sem público, deveria ser apoiada. As opiniões afunilavam para este consenso. Música popular, cinema, literatura, artes plásticas, tudo isso tinha público certo, pagante, que podia sustentar a produção.

– Veja como vendem o Calixto e o Batista da Costa! Dizem que até aquela moça de Capivari, a Tarsila, está vendendo seus quadros em Paris!, exclamou Mr. Martin.

Unanimidade! O resultado da votação foi favorável ao projeto de Villa-Lobos. O empresariado, classe de cidadãos conscientes, esclarecidos, longânimes, que sempre condenaram a exploração e a injustiça social, fazia de tudo para ajudar os artistas inovadores.

O leitor acreditou nesta estória? Pura invenção! Tudo falso! É bem verdade que Villa-Lobos, em 1922, recebeu algumas dezenas de contos de réis para empreender uma viagem de concertos na Europa. Mas o grande mecenas foi o poder público.

No dia 22 de julho de 1922, graças a uma brilhante defesa do deputado Gilberto Amado, a Câmara dos Deputados aprovou uma subvenção de 108 contos a fim de que Villa-Lobos pudesse realizar concertos na Europa. Em 30 de junho de 1923 Villa-Lobos, a bordo do navio francês *Croix*, deixava o Rio de Janeiro com destino a Paris. Sendo tudo pago com o dinheiro do povo brasileiro, em 3 de maio de 1924 Villa apresentou concerto com suas obras, para alguns gatos pingados, na salinha da editora Max Eschig, em Paris. Mas os gatos pingados eram multiplicadores e formadores de opinião e deu no que deu. Novas portas começaram a se abrir para o gênio brasileiro, graças ao empurrão inicial do povo brasileiro, via poder público.

Mas a primeira viagem de concertos que Villa-Lobos faria a Paris, patrocinada pelo governo brasileiro, não podia deixar de ser precedida de uma bela e cerimoniosa despedida. Assim, o presidente Epitácio Pessoa esteve presente ao concerto, em sua homenagem, que Villa regeu no Theatro Municipal do Rio em 11 de novembro de 1922. O presidente teve a paciência de ouvir oito obras do revolucionário promissor. Não se fazem mais presidentes como antigamente. Em outubro e dezembro de 1927, a façanha

brasileira se repetiu, com alguns concertos na Salle Gaveau. Esta nova estada de Villa-Lobos em Paris foi possível porque o deputado Carlos Guinle emprestou ao maestro o seu apartamento da *Place Saint Michel* nº 11. Era ali que Villa organizava, todo domingo, uma feijoada para ser deliciada por Edgar Varèse, Arthur Rubinstein, Vera Janakopoulos, Antonin Artaud, Luigi Russolo, Calder e vários figurões que lhe abriram espaços na rádio ORTF, na Salle Gaveau, na Orchestre Colonne, na *Révue Musicale*, etc.

Villa-Lobos – há de se concluir – é hoje um patrimônio nacional e internacional não apenas por sua genialidade, mas também porque o Estado brasileiro lhe deu o apoio devido no momento certo. Este momento foi longo, porque durou vários mandatos: Epitácio, Bernardes, Washington Luís, Dutra e Getúlio. A arte revolucionária, que está à frente de sua época e, portanto, com um público reduzidíssimo, não pode avançar e contribuir para a cultura nacional se for colocada à mercê do mercado. Não são os empresários e o público consumidor que hão de sustentar a nova e revolucionária produção artística, porque o retorno deste tipo de arte é de longo prazo. Evidentemente, apenas o poder público ou, enfim, o Estado, pode ter consciência do problema e, assim, dispor-se a resolvê-lo.

Infelizmente o neoliberalismo que se instaura pouco a pouco passa a entregar todas as rédeas do futuro brasileiro à iniciativa privada. Ao bandido são entregues o ouro, o lucro, a segurança nacional, o poder decisório, o controle da informação e da comunicação e também o recriado poder de censura.

A Lei do Mecenato nada mais faz do que privatizar o apoio à cultura. Este, que constitucionalmente é dever do Estado, é passado às mãos do empresário usurpador. Teorizações e desenvolvimentos deste raciocínio certamente nos levariam a concluir que a Lei Rouanet e seus filhotes são inconstitucionais. O governo resolve praticar a “renúncia fiscal”. Que vem a ser isso? Praticamente, o governo demonstra não confiar em si mesmo porque, ao renunciar a uma percentagem ou à totalidade do imposto, o governo está, no fundo, dizendo ao empresário: “Não vou arrecadar seu tributo. Fique com a grana, porque se você me entregar, vou gastá-

la em bobagens, não aplicando em cultura. Vários níveis de meus escalões poderão até mesmo embolsá-la. Portanto, aplique você mesmo em cultura, diretamente, porque eu não confio em mim!”

O Ministério da Cultura divulgou recentemente, através de sua Secretaria de Apoio à Cultura, os objetivos da Medida Provisória que pretende, ou diz pretender, dar às artes cênicas, à ópera e à música erudita os mesmos benefícios que vinham sendo dados apenas aos cineastas (sempre eles!). Mas foram feitas, nos esclarecimentos governamentais, sérias restrições em nome e em defesa do “interesse público” (sic).

Aquele que usa a expressão “interesse público” está sempre a se referir ao interesse dos cidadãos seus contemporâneos. Assim, o “interesse público” a que se refere o MinC, é o interesse do “público” de hoje, do povo de hoje. Em outras palavras, quando os detentores do “poder público” dizem estar defendendo o interesse público, eles estão querendo dizer que defendem os interesses daquela sociedade contemporânea, cujos membros eles representam ou dizem representar. Mas muita coisa que é de “interesse público” para a sociedade de hoje é desinteressante, e muitas vezes prejudicial, para a sociedade de amanhã: a sociedade que vai ser formada pelos filhos e netos dos cidadãos da sociedade de hoje.

Antagonicamente, muita coisa que é de “desinteresse público” para a sociedade de hoje é de “interesse público” para a sociedade de amanhã. O Estado precisa olhar por seus artistas inovadores, brilhantes e fecundos, apoiando-os incondicionalmente, porque há de ser ele, sempre, o único ator do cenário nacional que poderá agir sem interesses imediatistas. Apenas o poder público, e nunca o poder privado, poderá ter condições para o vislumbre magnânimo que resulta em investimentos de risco para possíveis – e não assegurados – retornos imateriais no futuro longínquo.

É o governo, para que se cumpra o dever do Estado, que deve direta e especificamente apoiar a cultura. Se a questão estratégica for considerada em sua plenitude, será fácil ter consciência de que a cultura e as artes, melhor que o comércio, a indústria e as forças armadas, são os fatores que provocam a admiração e o respeito internacional. É justamente a intensidade deste apoio às artes que irá determinar, em termos políticos, a opção entre hegemonia, aliança ou submissão. **S**

Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

www.abmusica.org.br

No site da ABM, você encontra informações gerais sobre a instituição, retrospectiva histórica, biografias de patronos e acadêmicos, noticiário e a Bibliografia Musical Brasileira, um banco de dados *on line* que reunirá todas as publicações sobre música brasileira em nosso país e no exterior. Faça-nos uma visita!

EXPRESSIONES MUSICAIS DO PLURALISMO RELIGIOSO AFRO-BAIANO

A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADE

§
Gérard Béhague
§

Este ensaio aborda a questão da tradicional música religiosa afro-baiana na construção da identidade contemporânea no contexto do movimento negro de Salvador. No pluralismo religioso da região, a centralidade e conseqüente hegemonia dos iorubás são explicadas em termos históricos. Discutem-se alguns dos fatores que dão forma aos significados simbólicos das manifestações musicais do pluralismo religioso existente, explica-se a dinâmica dessas manifestações como reflexo da manipulação da "identidade". O ensaio examina também o mecanismo da iconicidade nos repertórios tradicionais, e mostra a eficácia da homologia entre afetos psicológicos e certos repertórios musicais. Por fim, a relação entre tradição e identidade-*etnia* é reexaminada em termos dos ideais estéticos e do imenso poder icônico da música de *candomblé*.

m vários contextos culturais, foi demonstrado que a música opera em termos altamente simbólicos como agente de forte coesão social e atua como um dos fatores mais significativos da construção de identidade, seja em relação à classe social ou à identidade étnica ou cultural. Nesse dia de atenção especial (e talvez excessiva) aos mecanismos de hegemonia cultural e contra-hegemonia e resistência, a função predominante das tradições iorubá-gêge das religiões afro-baianas se assevera bastante efetiva, mas de explicação bastante refratária. Roger Bastide foi bem diligente em reconhecer esse papel predominante na Bahia, quando escreveu:

"Em toda essa região, o prestígio dos Nagô foi tão alto que a rivalidade obrigou as outras 'nações' a apropriar o sistema de organização de seus cultos, e os seus orixás que eles identificaram com seus próprios voduns ou espíritos. Eles não só adotaram os aspectos mais essenciais dos ritos Nagô mas também a sua hierarquia sacerdotal... Uma indicação ainda mais característica da influência das 'nações' iorubás se verifica no fato de que na Bahia até a religião indígena foi forçada a adotar suas estruturas como modelos para poder sobreviver. Enquanto em Pernambuco as 'nações' de Angola foram invadidas pelo catimbó, na Bahia o culto dos espíritos indígenas teve que adaptar-se às normas do *candomblé* africano, dando origem aos *candomblés* de caboclo." (1978:195-196).

Já em 1960 Bastide lamentava a falta de estudo comparativo completo das várias "nações", e embora reconhecesse a centralidade da "nação" iorubá,



Em Benín (país africano cuja cultura influenciou o candomblé baiano), iniciandas veneram quartilhas sagradas

chamou a atenção para as grandes diferenças entre as várias nações e suas práticas religiosas, suas diferenças em instrumentos musicais, em linguagem ritual, em cantos, ritmos de tambor, nomes das divindades, e “a forma com que o mais além é imaginado” (p. 194). No entanto, essa listagem de diferenças carece de especificidade e a afirmação de que, apesar das variantes, “todas as ‘nações’ seguem o mesmo modelo estrutural em suas cerimônias públicas” fica sem explicação. Finalmente, Bastide explica o prestígio dos Nagô como sendo derivado do fato de eles terem preservado mais fielmente a religião ancestral “na forma original como foi trazida para a América pelos sacerdotes Ketu, capturados pelos daomeanos e vendidos como escravos na Bahia. Graças à iniciação de geração atrás de geração de novas filhas de santo, se manteve a tradição sem adulteração ou falsificação.” (p. 197) Os famosos africanistas Melville Herskovits e Pierre Fatumbi Verger também privilegiaram essa posição central iorubá. No artigo ainda inédito intitulado *O pensamento iorubá de Pierre Fatumbi Verger*, conto parte de uma conversa com Verger em abril de 1992 que expressa muito eloqüentemente seu sentido forte e de toda vida de afinidade e lealdade com a cultura iorubá. Ele até se recusou a participar de um livro de fotografias etnográficas sobre a cultura fon do anti-

go reino de Abomey pelo simples motivo de que, no fundo, os fons que enfrentaram os iorubás durante toda a sua história eram também os “seus inimigos”.

Antropólogos baianos como Vivaldo da Costa Lima e Júlio Santana Braga tiveram uma atitude mais cautelosa no que diz respeito ao conceito de “nações”. Numa entrevista em abril de 1992 ao repórter Hamilton Vieira, do jornal soteropolitano *A Tarde*, Júlio Braga aponta para o fato de que existe na Bahia uma exaltação um tanto exagerada dos candomblés de Ketu. Explica ele que essa aparente predominância dos candomblés de Ketu se deve a razões históricas. “No último período do tráfico de escravos, nos anos 1850, houve uma chegada intensa de africanos vindos do Dahomé (agora Benin) e da Nigéria. Portanto, alguns elementos da religião (dos iorubás) se encontram atualmente mais evidentes na estrutura do candomblé baiano. Mas a forte contribuição do povo bantu é incontestável. Esses vieram para o Brasil em primeiro lugar e, por essa razão, a sua cultura se manteve mais diluída.”(1992:5) E, se bem reconheça a existência de alguns centros de candomblé com prestígio maior (por motivos históricos e sociológicos) que centenas de centros modestos, anônimos, ele sublinha que essa notabilidade não lhes confere (e não deve conferir-lhes) um *status* superior. Mas antes,

no ensaio *Candomblé: Força e Resistência* (para o IV Congresso Internacional da Tradição e Cultura dos Orixás, São Paulo, 1990), Júlio Braga havia denunciado o que ele chamou de “barreiras isolacionistas que fixam e privilegiam a excelência de um candomblé em prejuízo de outros”. Se referiu especificamente às atitudes de alguns líderes religiosos que se vangloriam de serem os portadores da verdade religiosa absoluta, dos segredos rituais e dos importantes “fundamentos”. Ele argumentou ainda que para que o candomblé seja eficaz como força e resistência essas barreiras devem ser superadas (Braga 1992:17).

Na conferência da Universidade de Brown (em março de 1992) sobre *Competing Gods: Religious Pluralism in Latin America* (“A rivalidade dos deuses: o pluralismo religioso na América Latina”), o professor Anani Dzidzienyo deu bons esclarecimentos e levantou questões relevantes ao comentar o meu trabalho *Regional and National Trends in Afro-Brazilian Religious Musics: A Case of Cultural Pluralism (Correntes regionais e nacionais das músicas religiosas afro-brasileiras: um caso de pluralismo cultural)*. Entre vários assuntos, Dzidzienyo apontou para as formas com que as religiões afro-baianas testemunham a adaptabilidade dos escravos africanos continentais e suas proles, e seus correlativos, o indígena e o português, no ambiente cultural do “Novo Mundo”. Isso não chega a explicar, diz ele, o papel hegemônico das tradições iorubá/gêge. Anani Dzidzienyo também fez referência à sugestão de Nei Lopes (em *Bantos, malês e identidade negra*) de que, num verdadeiro sentido, o iorubá-nagô se tornou o equivalente do latim da igreja católica. “Sua adoção e uso ritualístico não indicavam o abandono dos usos funcionais de outras línguas de uso comum no discurso não-sagrado do dia a dia.” (1992:76) Também comentou sobre o exagero controverso sobre “sincretismo” como é aplicado à religião afro-brasileira, se referiu ao protesto de 1983 da mãe de santo Stella, do Axé Opô Afonjá, e declarou que o sincretismo não mais existe.

Meu objetivo nesse breve trabalho é discutir alguns dos fatores que notificam os significados simbólicos das expressões musicais desse pluralismo

religioso afro-baiano, e procurar apreender a dinâmica dessas expressões como reflexos da manipulação da “identidade” (talvez inclusive a “identidade negra”, se é que poderemos decifrar a enorme complexidade da construção de identidade e etnicidade negra na Bahia). Considerando o *continuum* das “nações” religiosas, do candomblé de Ketu (Gêge-Nagô), Congo-Angola, candomblé de caboclo, e umbanda, verificaremos que o primeiro serve em geral de referência mais essencial no que diz respeito à ideologia étnica. Se acreditarmos como John Blacking e outros antropólogos e etnomusicólogos que a música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos de uma cultura [se bem seja “útil e eficaz na medida em que é ouvida por ouvidos receptivos e preparados de pessoas que compartilharam ou podem compartilhar de algum modo a experiência cultural e individual de seus criadores” (Blacking 1973:54)], a música de candomblé deveria então não só esclarecer esses processos mas também, em toda probabilidade, ela mesma funcionar como parte integral do sistema simbólico que é a religião.

É bem sabido que música e religião estão sempre intimamente relacionadas em toda cultura. Mas, se bem a música possa aparecer simplesmente como um elemento ornamental, complementar e essencialmente consolidador, ela possui uma funcionalidade orgânica na maioria das culturas tradicionais. Em vários rituais religiosos, como os do candomblé, a música e a dança se tornam o veículo principal da própria realização religiosa, e, conseqüentemente, se encontram totalmente integradas na organização social dessas religiões. Como meio expressivo natural, a música se assevera essencial para revelar a expressão do *ethos* e do *pathos* de uma cultura determinada. No candomblé, os cantos religiosos (ou *cantigas*) e os *toques* de acompanhamento possuem o poder dinâmico do som, como agente condutor do *axé*, a “força que torna possível a existência dinâmica”, pois eles transmitem o poder de ação para mobilizar a atividade ritual (ver Béhague, 1984).

O candomblé gêge-nagô contém um vasto repertório de letras de cantigas e melodias que se aprendem durante o período de iniciação e, posteriormente, durante as práticas religiosas regulares: quanto

mais profunda for a acumulação do conhecimento musical, mais extensa é a experiência ritual. O significado desse poder mítico-ritual atribuído às cantigas e à música em geral se articula também na linguagem do candomblé por meio da expressão “cantiga de fundamento, ser de fundamento”, ou seja, “ser de princípio fundamental, possuir um poder básico”. As cantigas de “fundamento” são aquelas que encerram um poder especial

em relação à uma divindade particular (especialmente um poder de invocação e realização) e que se referem a alguns mitos de quintessência associados a um orixá determinado. Por extensão, essa qualidade de fundamento se aplica ao conhecimento esotérico do líder do culto (mãe ou pai de santo), tais como as técnicas e os segredos das práticas de adivinhação de Ifá, as folhas sagradas, os ritos, e a música. Portanto a música adquire o mesmo nível de significação no candomblé que os mais importantes elementos dos dogmas e práticas religiosos, mas não é concebida como tendo uma existência separada.

Em assuntos musicais, a autoridade da mãe ou pai de santo vem do reconhecimento do seu conhecimento das cantigas de fundamento com as quais ela ou ele exerce mais eficazmente e diretamente o poder de controle do comportamento ritual dos iniciados. Não se dá tanta importância à extensão do repertório musical do líder do culto, mas sim ao seu conhecimento dessas cantigas especiais. O seu prestígio e autoridade na comunidade aumentam através dos resultados positivos da educação musical e coreográfica dos noviços. A iniciação representa tal educação e simboliza ao mesmo tempo o conhecimento e poder do líder, já que uma boa educação é sua responsabilidade. O reconhecimento desse fato aparece em seguida quando os novos iniciandos (chamados iaôs, do iorubá, “noivos” ou “noivas” do santo) podem revelar uma assimilação satisfatória



*Candomblé gêge-nagô em Salvador:
iaô de Oxumaré recebe seu santo*

das lições de música e dança que foram dadas sistematicamente durante os períodos da iniciação. Cerimônias especiais como a “saída de iaôs” visam, em grande parte, a demonstrar o que as iaôs aprenderam sobre o assunto do comportamento ritual associado à música e à dança.

O sistema de crenças e práticas do candomblé baiano se origina sobretudo na religião gêge-nagô da forma que se desenvolveu na Bahia.

Os grupos congo-angola assimilaram esse sistema, especialmente os orixás iorubá, mas mantiveram sua linguagem ritual original e sua música. Por outro lado, o chamado “candomblé de caboclo” tem pouca relação direta com os gêge-nagô, mas incorporaram numerosos aspectos das práticas religiosas congo-angola, incluindo certos ritmos de percussão e cantos, rituais da “pajelança” (uma fusão de rituais indígenas com influências católicas e espiritistas, original do Piauí e da Amazônia), e elementos do catolicismo popular europeu, assim como de supostos rituais indígenas. A diferença essencial é que os orixás (chamados “encantados”) não “baixam” entre os homens, mas são representados por entes caboclos (essencialmente espíritos ancestrais de índios brasileiros; ver Santos, 1989, 1995). O caboclo é pois um “índio civilizado”, um mestiço de índios e brancos, e o próprio termo se transformou e veio a representar genericamente a natureza composta da entidade espiritual brasileira, às vezes em oposição às divindades africanas. No entanto, os caboclos representam simultaneamente os “orixás” e a divindade nacional nos candomblés de caboclo, macumbas, batuques, catimbós e umbandas. Jocélio Teles dos Santos estudou a relação caboclo-orixá nos candomblés baianos, apontando as características peculiares de cada entidade, não idênticas mas profundamente relacionadas (1989:11-21; 1995:60-64). A importância do caboclo como símbolo nacio-

nal do espírito religioso é assegurada hoje em dia em todos os terreiros de candomblé (independente da afiliação religiosa manifestada) onde se constrói um santuário especial destinado aos caboclos. No entanto, de um ponto de vista sociológico, os maiores, mais velhos e mais ricos centros baianos de candomblé (Ketu, gêge, nagô, congo-angola) discriminam um pouco não só contra o que Bastide chamou de candomblés "proletários", mas também os grupos religiosos de caboclo e umbanda que consideram de *status* e tradição inferiores. Os líderes dos terreiros nagô mais famosos tendem a assumir atitudes condescendentes para com os líderes caboclos e umbandistas de todo o país que vão para a Bahia para render homenagem aos seus colegas, em uma espécie de peregrinação para reforçar os seus poderes espirituais e carismáticos. Tive muitas oportunidades de observar essas visitas durante as quais é bastante significativo ouvir comentários críticos e derrisórios por membros dos terreiros nagô a respeito de coisas como as vestimentas rituais "extravagantes" dos visitantes, seus cantos e sua música em geral.

Há, sem dúvida, diferenças fundamentais nas práticas rituais das várias "nações". Por exemplo, a "feitura" do santo passa por um longo e complexo processo de iniciação, enquanto que o caboclo não parecer nenhuma necessidade de feitura ou iniciação. O caboclo baixa naturalmente depois de um ano aproximadamente da feitura do orixá. Cantigas e toques chamam o orixá, ao passo que o caboclo só canta depois do aparecimento do orixá. A dança ritual é mais estritamente simbólica da encenação mítica entre os grupos nagô. Não pode haver dúvida, no entanto, sobre a retenção fundamental da mitologia de origem iorubá e fon e sobre a identificação geral com o panteão africano. Os grupos gêge-nagô representam as religiões mais antigas, mais regionais e, por isso mesmo, mais relacionadas com a África, enquanto o caboclo e a umbanda representam os grupos mais nacionais e, conseqüentemente, mais mestiços e aculturados, e também os mais numerosos.

O que distingue as correntes regionais e nacionais na música brasileira religiosa tradicional é o estilo particular de cada grupo. A continuidade estilística que pode ser observada na música religiosa

afro-baiana se deve a uma certa resistência cultural durante vários séculos de confrontações culturais que, no entanto, também acarretam participação e interação culturais. O estilo tradicional de música religiosa da África ocidental (caracterizado pelo canto responsorial, com partes solista e coral superpostas, canto coral monofônico, acompanhado por vários instrumentos de percussão) com a predominância de melodias pentatônicas e hexatônicas descendentes, está presente forte e resolutamente na música dos gêge-nagô. A variedade de ritmos de acompanhamento associados a atributos rítmicos específicos para cada orixá também se mantém entre esses grupos. Mas a música congo-angola se limita a três ritmos básicos, e a música do candomblé de caboclo é quase exclusivamente baseada em um só ritmo bastante semelhante ao do samba de roda. A música de umbanda, contudo, revela mudanças estilísticas que exemplificam a integração cultural da área baiana, ou seja, a penetração eficaz de valores nacionais num ambiente cultural urbano fortemente regionalista. Sem dúvida, a música de umbanda representa uma tentativa deliberada de atrair e incorporar todos os segmentos da sociedade urbana moderna, especialmente a classe média. Para tal, conta com o estilo bem familiar e nacionalmente onipresente, ou seja, o tipo folclórico-urbano de música de dança facilmente associado com o samba. As letras dos cantos aparecem na maioria das vezes em português em oposição às línguas africanas dos textos das cantigas dos grupos gêge-nagô e congo-angola. Em contraste aos candomblés tradicionais, o repertório de música de umbanda se encontra em constante elaboração, se bem estilisticamente restrito. Mas essa limitação estilística parece bastante eficaz ao atrair e atender os devotos de todas as camadas sociais. Portanto, não é um exagero afirmar que as religiões caboclo e umbanda e seus meios expressivos (sobretudo música e dança) podem representar um dos fatores mais significativos que contribui à integração regional e cultural do Brasil contemporâneo.

Consideremos agora a questão da relação entre níveis de ortodoxia religiosa impostos pelo candomblé gêge-nagô, a expressão musical dessa ortodoxia,

e o que isso sugere para a identificação e negociação da identidade e etnicidade negra na Bahia. Apesar das palavras sensatas de Júlio Braga no sentido de que se deve dar a mesma importância às várias tradições e afiliações dos candomblés baianos, existe de fato uma pequena, mas poderosa e influente elite entre os líderes do candomblé de Ketu e seus associados que ten-



Candomblé gêge-nagô: futura mãe-de-santo recebe o deká

de a desacreditar a existência e atividades dos terreiros menores e mais modestos. Essa elite que representa os terreiros (Ketu em sua maioria) mais antigos e de maior prestígio se considera a salvaguarda e garantia principal das pristinas tradições religiosas afro-baianas. Muitos continuam considerando os “terreiros” nagô como os mais “puros” da tradição, e os que tiveram e têm a responsabilidade de manter a sua integridade, o que implica uma forte herança africana. Portanto, a busca e a articulação de africanismos nesses terreiros serviram de modelo de resistência das culturas africanas na Bahia. Essa ideologia toma a forma de ortodoxia bastante rígida em preceitos e práticas. É o que provavelmente prontificou o professor José Jorge de Carvalho em afirmar na conferência em Miami (em janeiro de 1992) sobre “Música e Etnicidade Negra no Caribe e na América do Sul” que a música do Shango do Recife ou o Tambor de Mina do Maranhão não mudou em absoluto durante os últimos cinquenta anos. Musicalmente, essa ortodoxia se expressa através de uma perspectiva muito conservadora da própria funcionalidade dos repertórios musicais, que se manifesta pela proibição do menor desvio na *performance* das melodias das cantigas, das letras, dos toques e andamentos. Lembro ter presenciado mais de uma vez a famosa Mãe Menininha do Gantois interrompendo a *performance* quando achava que o toque do agogô não estava precisamente certo! Esse cuidado especial para a *performance* faz sentido, pois é essencial lembrar que cantigas e toques se consideram ritualmente eficazes

quando executados corretamente, isto é, de acordo com a velha tradição. Uma *performance* “correta” sustentando a adesão à seqüência prescrita da execução das cantigas, considerando a estreita relevância entre uma determinada cantiga ou uma série de cantigas e seus atributos rituais. Ao ouvirem uma cerimônia gravada num determinado terreiro, mui-

tos “informantes” sempre eram diligentes em apontar os “erros” específicos da *performance*, freqüentemente de forma sobranceira. Em outras palavras, a falta de concordância ou de conhecimento das cantigas apropriadas a serem cantadas num momento litúrgico adequado é geralmente vista como um sinal negativo pelos defensores da tradição. Esses expressam surpresa no fato que o comportamento ritual que supostamente acompanha a *performance* musical ocorre de fato sob condições tão adversas. Outro assunto de freqüente crítica derrisória entre os terreiros de candomblé diz respeito à verdadeira *performance* das letras das cantigas. Muito pouca gente na Bahia fala ou entende a língua iorubá ou fon, mas os devotos do candomblé conhecem os significados funcionais específicos das cantigas, se bem não sejam capazes de dar o significado exato de cada palavra. De fato, ocorrem freqüentes alterações fonéticas e se pode observar uma “brasilianização” geral das palavras iorubás e fons. Os tons das palavras africanas se perderam e, embora muitas palavras africanas formem parte do vocabulário diário da maioria dos baianos, nenhuma língua crioula jamais se desenvolveu na Bahia. Contudo, alguns dos líderes mais ortodoxos, especialmente aqueles que tiveram oportunidade de visitar a Nigéria ou o Benin em tempo recente, se queixam das deficiências e do empobrecimento geral da língua ritual local.

A *performance* dos toques nos atabaques é especialmente e altamente simbólica da identidade de “nação”. Embora se reconheça um certo grau de

competência individual para o tamborileiro-chefe (*alabê*), que toca o rum (o maior atabaque) e controla o curso da dança através de suas improvisações, o seu prestígio vem principalmente da sua demonstração de conhecimento de cantigas, da sua virtuosidade solista, e também da sua adesão à lógica prescrita das seqüências musicais. Particularmente, as variações de andamento são severamente criticadas (como, por exemplo, quando o toque chamado *ijexá* e o toque *ighbim* para Oxalá são tocados rápido demais), assim como a falta de consideração das seqüências rítmicas apropriadas (por exemplo, o toque *alujá* de Xangô deve ser seguido por dois toques suplementares chamados *tonibobê* e *bajubá*). A própria interpretação do ritmo *batá* é considerada essencial em termos de andamento e de perfeita sincronia dos atabaques, pois se reserva o *batá* para os momentos litúrgicos mais solenes e mais importantes, como a roda de Xangô, a roda Iamacê, e a entrada dos orixás no barracão (a principal sala de dança) com a cantiga *Ago lonã*. Nem todos os preceitos deste tipo são conhecidos ou seguidos adequadamente em muitos dos chamados terreiros “proletários”.

No entanto, mais significativo é o grau de iconicidade estilística que afeta as várias percepções de estilo, e, sucessivamente, as várias atribuições de significados, e daí identidade. O musicólogo americano Leonard Meyer afirma (1967:7): “O estilo constitui o universo do discurso dentro do qual surgem os significados musicais.” Mas o próprio conceito “estilo” precisa ser holístico, ou seja, deve ir mais além dos elementos e das relações puramente formais e incluir o mecanismo codificador das qualidades expressivas. No candomblé, várias cantigas e vários toques possuem relações icônicas cujos significados variam de um grupo a outro. Num artigo recente, Rita Laura Segato (1993) concentra o seu estudo sobre uma dessas relações no canto *Okarilé* para Yemanjá, no Xangô do Recife. Aí mostra ela “como os traços do caráter mítico de Yemanjá e os filhos de santo sobre seu amparo correspondem aos traços musicais do canto, de tal forma que esse últimos podem considerar-se como um ícone ou uma alegoria musical dos primeiros” (1993:8). Num grau bastante específico, a autora é capaz de mostrar essa correspondência, tal

como a representação musical das atribuições da divindade do mar (sua duplicidade, tranqüilidade, imprevisibilidade, e sua falsidade), começando pelo motivo rítmico básico que acompanha o canto. Esse motivo, chamado *gêge de sete pancadas*, pode explicar-se como constituído dos “quatro primeiros tempos ternários, características do motivo *gêge*, seguidos por uma divisão desigual do mesmo número de pulsações em sete batidas fortes[...]Essa combinação de tempos binários e ternários iniciada com quatro células regulares exatamente iguais produz um sentido de interrupção abrupta, de mudança inesperada em cada repetição do motivo, que a gente compara com o contraste entre os modos serenos e a imagem plácida de Yemanjá e suas explosões repentinas e seu comportamento imprevisível. Portanto, o princípio icônico já se pode identificar na base rítmica do canto.” (1993:15) Outros aspectos constitutivos do canto podem ser relacionados com a imagem do orixá, desde que a análise seja baseada essencialmente na percepção musical e cultural da própria tradição. Essa perspectiva “êmica” é primordial para penetrar a prescrição dos significados musicais.

É difícil verificar se o mecanismo de iconicidade que se encontra nos repertórios *gêge-nagô* funciona de forma semelhante entre os outros grupos religiosos. O que parece bem comum é a homologia entre os afetos psicológicos e certos repertórios musicais, em termos de emoções, disposições, e sentimentos associados às atribuições de personalidade dos orixás, santos ou caboclos. De modo que, sem nenhuma ambigüidade, ao referir-se às divindades direta ou metaforicamente, a música de candomblé serve para reforçar a identidade pessoal, já que o processo iniciatório estabelece uma ligação fundamental entre o devoto e seu orixá. Além disso, a música também preenche a função de intensificação do sentido de comunidade, servindo de referência, no mínimo, às experiências prévias com outros, no próprio engajamento dos indivíduos na vida religiosa. As dinâmicas dimensões sociais da participação no candomblé, em qualquer grau, são essenciais para estabelecer este sentido de comunidade, e a música e a dança representam alguns dos meios mais eficazes de laços comunitários, tanto no nível mítico ou pessoal.

A tradição e a identidade funcionam de forma dialética. A identidade cultural é, em grande parte, um assunto de ideologia, mas sua expressão depende da dinâmica específica de circunstâncias e contextos. Portanto, a identidade é freqüentemente múltipla e apta a mudanças. Do outro lado da equação, a noção de tradição realça a formação de identidade como referência a uma imagem ou mito com que a gente pode se identificar. No candomblé, a manipulação da tradição através da música, da dança e de outros elementos simbólicos de comportamento é particularmente poderosa na invocação da própria ortodoxia da religião e seu conhecimento esotérico. Ao mesmo tempo, a tradição serve a identidade e ambas são manipuladas com vistas aos objetivos hegemônicos dos grupos gêge-nagô. Assim, a música de candomblé se revela como um componente muito significativo no roteiro da disputa ideológica e das identidades competitivas representadas pelos vários grupos de candomblé.

Finalmente, a questão da identidade e etnicidade está intimamente relacionada com o mundo da estética, isto é, o sistema de valores culturais que envolve a comunicação não-verbal (música e dança) operante nos dogmas e práticas religiosos. Se bem não seja necessário ser negro, pardo ou moreno para ser iniciado no candomblé, é preciso saber responder e tornar-se competente nos requerimentos estéticos da religião, requerimentos estes que são eminentemente afro-baianos, e, por extensão, afro-brasileiros: competência musical, lingüística e coreográfica.

É claro que, na tradição baiana, a música religiosa gêge-nagô transmite aos iniciados o sentido profundo do que significa estar associado à identidade cultural baiana. Aqueles que conhecem bem a tradição religiosa gêge-nagô sentem dos pés à cabeça a ressonância musical daquela tradição. Sociologicamente falando, o candomblé não só preenche as necessidades espirituais de seus membros, mas provê um sentido de satisfação pessoal, de realização e de reconhecimento das iaôs e outros, o que não encontram geralmente na sociedade global. Também fornece ao indivíduo um refúgio físico e psicológico através da rede socio-política do terreiro. A música também faz parte da realização

estética dos membros individuais com todos os seus afetos mágicos e sociais. E, embora os orixás não sejam nem negros, nem pardos, nem morenos, a música de candomblé, quer seja gêge-nagô, caboclo, ou umbanda, detém um enorme poder icônico de identidade e etnicidade.

Ninguém com justa razão acredita no mito brasileiro de "democracia racial", tão discutida desde os famosos estudos de Gilberto Freyre, mas acredito que seja em todo o seu pluralismo religioso popular e através dos meios expressivos estéticos desse pluralismo que a herança africana se tornou mais relevante para a grande maioria do povo brasileiro. Sem dúvida, é nesse verdadeiro sentido estético que se pode afirmar, mais uma vez, que a África civilizou o Brasil. **S**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTIDE, Roger. *The African Religions of Brazil*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- BÉHAGUE, Gerard. "Patterns of *Candomblé* Music Performance: An Afro-Brazilian. Religious Setting". In: *PERFORMANCE PRACTICE: ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES*, ed. by Gerard Béhague. Westport, CT and London: Greenwood Press, 1984, pp. 222-254. 1992
- _____. "Regional and National Trends in Afro-Brazilian Religious Musics: A Case of Cultural Pluralism". In: *COMPETING GODS: RELIGIOUS PLURALISM IN LATIN AMERICA*, Thomas Watson Jr. Institute for International Studies, Brown University, Occasional Paper # 11, 1992. pp. 10-25.
- BLACKING, John. *How Musical Is Man?*. Seattle: The University of Washington Press, 1973.
- BRAGA, Julio. "Candomblé: força e resistência", *Afro-Asia*, n°. 15, 1992, pp. 13-17.
- DZIDZIENYO, Anani. "Competing Gods in Latin America: A Response to Béhague and Hess", *Competing Gods: Religious Pluralism in Latin America*, Thomas Watson Jr. Institute for International Studies, Brown University, Occasional Paper # 11, 1992. pp. 75-80.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. "O caboclo no candomblé", *Padê*, n°. 1 (July), pp. 11-21. 1995. In: *O DONO DA TERRA: O CABO-CLO NOS CANDOMBLÉS DA BAHIA*. Salvador: Sarah Letras, 1989.
- SEGATO, Rita Laura. "Okarilé: Yemoya's Icon Tune", *Latin American Music Review*, 14:1 (Spring-Summer), 1993, pp. 1-19.
- VIEIRA, Hamilton. "Baianos cultuam os orixás em mais de 8 mil terreiros", *A Tarde*, 26 abr. 1992, p. 5.

JOCY DE OLIVEIRA E NORTON MOROZOWICZ NA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

§
Ricardo Tacuchian
§

Elogio acadêmico proferido na sessão solene de posse de Jocy de Oliveira (cadeira nº 32) e Norton Morozowicz (cadeira nº 24) na Academia Brasileira de Música, no dia 24 de julho de 1998. O orador fez um levantamento de nomes ilustres ligados à ABM que foram ou são paranaenses como os dois novos acadêmicos. Relembra os ideais de Villa-Lobos ao fundar a ABM em 1945 e ratifica a crença da Academia no significado da tradição e na força do experimentalismo. A trajetória musical de Jocy de Oliveira como pianista e compositora e a de Norton Morozowicz como flautista e regente foram lembradas dentro do panorama musical brasileiro. Uma homenagem especial foi prestada tanto ao patrono da cadeira 32, Francisco Braga e seu fundador, Eleazar de Carvalho, como ao patrono da cadeira 24, Cândido da Gama Malcher e seu fundador, Florêncio de Almeida Lima.

 Hoje comemoramos uma autêntica festa paranaense. A Academia Brasileira de Música abre suas portas para receber seus mais recentes acadêmicos: a pianista e compositora Jocy de Oliveira e o flautista e regente Norton Morozowicz, ambos do Paraná. Outros nomes daquele estado estão ligados à história da Academia. Brasília Itiberê da Cunha, de Paranaguá, é o patrono da cadeira nº 19. Nesta cadeira teve assento o musicólogo paranaense Benedito Nicolau dos Santos. O sobrinho daquele patrono, Brasília Itiberê II (Brasília da Cunha Luz), foi o fundador da cadeira nº 9, Tomás Cantuária. A cadeira nº 37, Glauco Velasquez, também foi ocupada por outro paranaense, de Cerro Azul, João Itiberê da Cunha (irmão do primeiro Itiberê), e o seu atual titular é o nosso confrade curitiba-

no Alceo Bocchino. A cadeira nº 27, Vincenzo Cernicchiaro, é ocupada por José Penalva que, embora nascido em Campinas, é um paranaense de adoção. Por fim, o segundo presidente da Academia, sucessor imediato de Villa-Lobos e fundador da cadeira nº 13, José Amat, foi Andrade de Muricy, nascido em Curitiba.

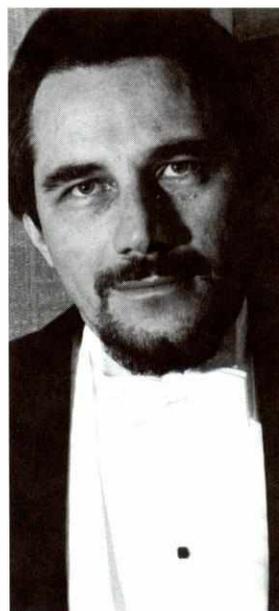
A incorporação dos ilustres paranaenses Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz à Casa de Villa-Lobos representa o reconhecimento de seus pares pelos relevantes serviços prestados à causa da música, no Brasil e no exterior, pela brilhante carreira artística que trilharam e pelo enriquecimento do patrimônio espiritual com que contribuíram para a vida cultural de nossa história. A Academia Brasileira de Música, ao receber os novos acadêmicos, além de tornar público este reconhecimento,

está homenageando dois artistas que são um orgulho de nossa geração.

A Casa de Villa-Lobos vem cumprindo uma política cultural que obedece aos ideais de seu fundador. Ela olha para o passado, quando preserva a memória musical de nossos antepassados e de nossa tradição. Ela se afirma no presente, quando abriga nomes como os dois confrades que ora chegam ao nosso convívio. Ela perscruta o futuro, identificando os valores jovens que um dia nos substituirão na tarefa de manter acesa a chama da arte, da cultura e da cidadania.

Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz, muito antes de receberem a chancela da Academia, já vinham trilhando aquela trajetória que é a da preservação do patrimônio espiritual que herdamos de nossos antepassados e a valorização do artista, do pesquisador e do educador de hoje, para que possam ser estudados e reverenciados pelas gerações futuras. Apesar de vivermos numa sociedade imediatista, materialista e massificada por políticas culturais homogeneizadoras, a Academia Brasileira de Música ainda é uma ilha que acredita no significado da tradição e na força do experimentalismo para garantir novos valores espirituais para as futuras gerações. Nesta Casa, mantemos vivos os ideais da cultura desvinculada de interesses espúrios e integrada a valores de afirmação da espiritualidade, da cidadania, da expressão do homem moderno e da brasilidade. Não se trata mais de um grito nacionalista de valorização das coisas pátrias, porque esta postura já está historicamente superada, mas uma serena convicção de que temos nossa contribuição para dar à humanidade. Não nos cabe, apenas, o papel de consumidores culturais e devedores daqueles que detêm o poder no mundo. A Academia Brasileira de Música nos dá dois ensinamentos: o orgulho de nossa

*Jocy de Oliveira:
dama da música brasileira
contemporânea*



*Em todos seus trabalhos,
Morozowicz confirma um
projeto de vida*

origem e o respeito pela cultura e independência de todos os povos do planeta.

Esta tem sido a proposta dos dois novos acadêmicos Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz. Sua eleição para membros da Academia confirmou o perfil acadêmico que já possuíam há algum tempo. Este perfil pode ser definido por alguns parâmetros tais como: longa caminhada profissional, marcada por realizações excepcionais no campo da música; projeção nacional e internacional; efetiva contribui-

ção à divulgação e à valorização da música brasileira, dentro e fora de nosso território; abrangência da atividade musical em diferentes áreas como a pedagógica, de pesquisa, de publicação e difusão, empresarial, de trabalho comunitário, de ação em sociedades e instituições musicais, a de administrador e animador cultural; e, acima de tudo, a postura ética diante de sua profissão, de seus colegas e da sociedade como um todo.

Não temos dúvida que Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz possuem este perfil que lhes confere autenticidade ao receberem o diploma de acadêmico. Villa-Lobos fundou a Academia em 1945, tendo por modelo a Academia de França e a Academia Brasileira de Letras. O maestro pretendia reunir os nomes mais ilustres de nossa música em prol da cultura e da educação musical. Reuniu sob o mesmo teto os mais significativos nomes de compositores, musicólogos e intérpretes de sua época. O grande compositor carioca, o primeiro presidente da Academia, deixou, em testamento, metade de seus direitos autorais para serem aplicados pela instituição, na difusão de sua obra, dos demais acadêmicos e da música brasileira em geral. E a Academia deu provas de sua competência em administrar cor-

retamente este patrimônio quando, recentemente, conseguiu mobilizar a opinião pública nacional, contra a tentativa de malversação desses bens. De Villa-Lobos até nosso atual presidente, o acadêmico Edino Krieger, longa tem sido a trajetória dessa Casa, certamente com altos e baixos, mas sempre com a vitória do bom senso e da solidariedade. Por aqui já passaram uma centena de nomes ilustres, como Radamés Gnattali, José Siqueira, Lorenzo Fernandez, Claudio Santoro, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Renato Almeida, Ernst Widmer, Eleazar de Carvalho, para citar apenas alguns acadêmicos já falecidos. Do extinto quadro separado de membros intérpretes também podemos citar nomes gloriosos como Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro e Arnaldo Estrella. Entre correspondentes internacionais, citaríamos Carleton Sprague Smith, Arthur Rubinstein, Mieczyslaw Horowitz, Marguerite Long – esta uma das professoras de Jocy de Oliveira –, Florent-Schmitt, Michel Phillipot e Alberto Ginastera, entre muitos outros. Agora se juntam a esta plêiade os nomes de Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz. De algum ponto do Olimpo, aquelas personalidades citadas antes estão aplaudindo, de pé, seus novos confrades.

Jocy de Oliveira ocupa a cadeira número 32, cujo patrono é Francisco Braga, uma das mais ativas figuras da primeira metade do século XX no cenário musical do Rio de Janeiro. Sua liderança como compositor, regente, professor e animador cultural da antiga capital o credenciou como um dos grandes nomes da música brasileira. Aliás, Braga fora o mestre de outro acadêmico desta casa, o compositor e regente José Siqueira. O fundador da cadeira foi Eleazar de Carvalho, outra glória de nossa música, sendo o regente brasileiro que alcançou maior notoriedade no exterior. Eleazar de Carvalho foi um incansável promotor da música brasileira do presente e do passado. Segundo as próprias palavras da nova acadêmica que passa a ocupar a cadeira Francisco Braga, deixada vaga pelo saudoso confrade

Eleazar de Carvalho, assim se pronunciou Jocy de Oliveira, em carta dirigida à Academia Brasileira de Música, por ocasião de sua candidatura: “Sensibilizou-me a possibilidade de suceder Eleazar de Carvalho com quem por vários anos fui casada e tenho um filho. Não são somente os laços afetivos a sua memória que levam-me a considerar a cadeira 32 que lhe pertenceu na Academia Brasileira de Música, mas principalmente pela influência que ele representou na minha formação musical, uma vez que era ainda uma jovem de dezoito anos quando o conheci sendo solista sob sua regência” Em outro ponto da mesma carta Jocy afirma: “O fato, porém, mais relevante que me compele a esta candidatura é a possibilidade de fazer parte de uma instituição de cúpula que tem o poder de manter viva a memória e o respeito pela verdadeira criação musical brasileira. Acredito no papel da ABM como a única entidade que representa valores reconhecidos das diversas tendências da música erudita brasileira, e portanto capaz de exercer uma participação atuante no nosso país, no sentido de preservar este espaço, já tão restrito, da música como arte maior.” Jocy de Oliveira recebeu seu Master of Arts da Washington University em St. Louis, Estados Unidos, e teve, entre seus principais professores de piano, José Kliass e Marguerite Long. Detentora de vários prêmios conferidos por instituições nacionais e internacionais, Jocy de Oliveira se apresentou como solista com importantes orquestras brasileiras, americanas e européias, sob a regência de Stravinsky, Lukas Foss, Robert Craft e Eleazar de Carvalho, entre outros. Compositores como Luciano Berio, Iannis Xenakis, John Cage, Lejaren Hiller, Manoel Enríques e Claudio Santoro lhe dedicaram obras que ela apresentou em primeira audição mundial. De sua carreira como pianista se destaca a gravação de dezenove discos no Brasil e no exterior, entre eles as antológicas gravações com a obra pianística de Messiaen.

A carreira de compositora de Jocy de Oliveira é igualmente significativa. Além de inúmeras gravações e difusão pelo rádio nas Américas e na Europa, sua obra foi apresentada em

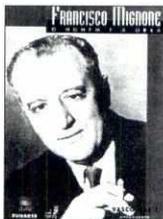
representativos festivais nacionais e internacionais de música contemporânea. Autora de seis óperas, das quais ela foi a responsável não só pela música mas também pelo roteiro e direção, a autora recebeu unânime aplauso da crítica e do público. Em 1961 ela concebeu e organizou, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a 1ª Semana de Música de Vanguarda onde, pela primeira vez, a música eletroacústica foi apresentada no Brasil. Desde então, a compositora vem utilizando este meio, não como mera pesquisa científica ou virtuosismo tecnológico, mas com marcantes contornos poéticos. A biografia artística de Jocy de Oliveira é muito longa e, neste momento, só podemos dar uma pálida informação de seu trabalho. Talvez possamos compreender melhor esta grande dama da música brasileira contemporânea através do significado autobiográfico de sua série de obras chamadas *Estórias*. A própria compositora, em seu livro *Dias e caminhos, seus mapas e partituras* (Rio de Janeiro: Editora Record, 1984), se referindo às *Estórias*, afirma: “Elas combinam vários processos de composição em transformação constante, enquanto que os conceitos permanecem os mesmos. Com os artistas também é assim. Estamos continuamente passando por novas descobertas, enquanto nosso interior provavelmente não muda, apenas amadurece. Afinal, o que é um artista se não a reminiscência de sonhos, frustrações e êxitos?” (p. 21)

Norton Morozowicz é outra referência indiscutível da atual geração de músicos brasileiros. Ele ocupa a cadeira nº 24, José Cândido da Gama Malcher, notável compositor, pianista, regente e professor, nascido em Belém do Pará. Gama Malcher estudou piano com Henrique Eulálio Gurjão e composição com Michele Saladino, no Real Conservatório de Milão. O fundador dessa cadeira foi o acadêmico Florêncio de Almeida Lima, natural da Bahia, mas que fez a sua carreira como professor da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Florêncio de Almeida foi um dos meus saudosos professores. O novo sucessor dessa cadei-

ra, Norton Morozowicz, foi o primeiro flauta da Orquestra Sinfônica Brasileira durante 17 anos. Atuou como solista sob a regência de maestros como Karl Richter, Isaac Karabtchevsky, Helmut Rilling, Eleazar de Carvalho e Howard Mitchell. Como camerista, integrou vários grupos, fazendo vitoriosas turnês pelos Estados Unidos. Entre seus parceiros citamos os nomes da também acadêmica Laís de Souza Brasil, da pianista Glacy Antunes de Oliveira (esposa do acadêmico e professora titular da Universidade Federal de Goiás) e de Jean Pierre Rampal, entre muitos outros.

A segunda vertente musical de Norton Morozowicz é a regência. A mesma sensibilidade, a mesma elegância, o mesmo esmero que já se conhecia no flautista agora se manifestam no regente. Morozowicz é também animador cultural, tendo organizado e coordenado festivais de música, como os de Blumenau, Londrina e Curitiba, além de ter sido o criador e seu regente titular, por muitos anos, da Orquestra de Câmara de Blumenau, com a qual gravou inúmeros discos e fez vitoriosas turnês pela Alemanha, Áustria e Tchecoslováquia. Some-se a toda esta extraordinária produção cultural a atividade docente, tendo alcançado a posição de professor titular da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás.

Poucos músicos de nossa geração tiveram a capacidade de trabalho e de organização numa atividade tão abrangente como este ilustre músico patrício. Mas em todo o seu trabalho está presente um projeto de vida, seja como flautista, regente, educador ou animador cultural: promover a música brasileira e apoiar os jovens músicos em suas aspirações artísticas. Este é também o projeto da Academia Brasileira de Música e de todos nós, hoje presentes nesta magnífica solenidade. Sejam bem vindos os confrades Jocy de Oliveira e Norton Morozowicz. Que vocês possam engrossar nossas fileiras, somando forças para a conquista de novos espaços e maior reconhecimento da importância da música como fator decisivo para a formação espiritual dos grandes valores da nacionalidade. **S**



FRANCISCO MIGNONE - O HOMEM E A OBRA

Organização de Vasco Mariz.
Funarte/Eduerj, 236 pág. 1997.

Quando se pensa em Francisco Mignone, a primeira coisa que vem à memória é a figura humana, aquele homem grande, exuberante, bem filho de italiano – e, ao mesmo tempo, tão brasileiro! A segunda é o *métier*, o sumo saber musical. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo escreveu que Mignone vivia da música e para a música. Para tudo o mais, podia ser ingênuo (ou aparentar que era). Mas o seu conhecimento e o seu julgamento em música eram severos, até implacáveis – inclusive consigo mesmo.

O homem e o músico aparecem muito bem retratados na coletânea organizada por Vasco Mariz para a Funarte. Por incrível que pareça, é a primeira abordagem consistente que temos sobre o compositor, cujo centenário de nascimento foi comemorado em 1996. A autocrítica severa chegou a empurrá-lo para uma crise, quando ele chegou à casa dos 50 e já tinha escrito muita coisa. O ensaio autobiográfico *A parte do anjo* é o sintoma externo dessa crise. Acho que houve, ali, um choque entre o Mignone em plena maturidade e o Mignone que ele tinha sido, escrevendo as *Valsas de esquina* num sopro feliz de inspiração.

O artista maduro olhava desconfiado o artista espontâneo, instintivo; e isso chegou a gerar algumas obras torturadas, em que ele busca nas técnicas modernas como que o desafio de que precisava para vencer, como *Jacó*, a luta com o seu anjo. Depois, a consciência acalmada, ou pelo menos conciliada, Mignone volta a produzir – por exemplo, o ciclo de óperas históricas (*O Chalaça*, *O sargento de milícias*) que animaram sua última fase.

Isso quanto ao compositor. Mas ao lado dele estava sempre o Mignone participante, animador da vida musical, um dos maiores acompanhadores ao piano que já se viu por aqui. Alunos e colegas testemunham

essa irradiação, que vinha do carisma, da generosidade, mas também de um conhecimento superior (Roberto Duarte, no artigo que lhe coube nesta coletânea, conta uma história pitoresca passada nos famosos cursos de férias de Teresópolis, em que Mignone, provocado por um estudante que devia achá-lo antiquado, dá, com o maior bom humor, uma aula completa de dodecafonismo).

“Cachoeirante” como o próprio autor, a obra de Mignone exige um pouco do discernimento que ele mesmo praticava. Há uma distância grande entre estilos – por exemplo, entre a profusão de valsas e as importantes missas *a cappella* que ele escreveu nos anos 60. Mas, até nessa fase final, ele podia produzir, com a mão mais solta, as deliciosas valsas para solo de fagote – uma beleza tanto de naturalidade como de ciência musical. Mignone de corpo inteiro. **S**

LUIZ PAULO HORTA

Artigo publicado no caderno *Prosa e Verso* de *O Globo*, em 11/04/98.



CATÁLOGO DE OBRAS - MÚSICA SACRA MINEIRA

Organização e texto final de José
María Neves. Funarte, 1997

A música colonial brasileira é a expressão de uma sociedade emergente que, embora ainda submissa à coroa portuguesa e aos padrões estéticos europeus, já começava a apresentar os primeiros lampejos de independência.

A instituição que mais encomendou música no Brasil colonial não foi o Estado nem a Igreja, mas as ordens terceiras e irmandades. Estas foram o paradigma da sociedade setecentista e oitocentista, que alimentava (mesmo inconscientemente, nos primórdios), o anseio de liberdade. E foi das irmandades que saiu a maior parte do *corpus* da música colonial brasileira.

A figura de Curt Lange coroa uma plêiade de pesquisadores a quem a musicologia brasileira deve um legado extraordinário. Nomes como Ademar Campos Filho, Aluizio Viegas, Geraldo Barbosa de Souza, Regis Duprat, Conceição Rezende, Olivier Toni e José Maria Neves têm promovido restaurações, descoberto importantes documentos e produzido estudos críticos sobre a música setecentista e oitocentista de Minas Gerais. Isso tudo sem citar jovens pesquisadores, que têm ainda realizado concertos públicos com estas obras e defendido teses de mestrado sobre o tema em pauta.

Em 1979, a Xerox e a PUC do Rio de Janeiro publicaram o catálogo temático *O Ciclo do Ouro – o tempo e a música do barroco católico* com a relação de obras microfilmadas em vários arquivos mineiros. Deste catálogo, a Funarte publicou 77 partituras reconstituídas em um projeto meritório, mas sem um maior cuidado metodológico e/ou documental. As obras, partituras pelos pesquisadores Ademar Campos Filho, Aluizio José Viegas e Geraldo Barbosa de Souza, não vinham acompanhadas de dados importantes sobre o compositor, o significado de cada obra na liturgia católica, data provável de composição, documentos que serviram de base para a restauração, arquivos onde as fontes foram encontradas, crítica interna e externa das mesmas, autor da restauração e critérios usados em diferentes decisões musicológicas.

O *Catálogo de obras: música sacra mineira*, coordenado pelo musicólogo José Maria Neves, corrige aquelas falhas apontadas. Neves é o grande animador de uma das mais caras tradições da música colonial brasileira, como regente da bicentenária Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei. Detentor de um inigualável instrumental musicológico e conhecimento visceral do tema, ninguém melhor do que o pesquisador para supervisionar este projeto.

O *Catálogo de obras* informa o nome do autor e da obra, manuscrito utilizado, andamento, compasso, tonalidade, data da composição e/ou da cópia, sem-

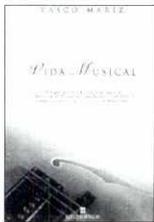
pre que possível, características físicas do documento, número de microfilme PUC-RJ e o autor da partituração. Desfilam nomes de compositores que vieram do Jequitinhonha (Lobo de Mesquita), da região do rio das Velhas (Marcos Coelho Neto, Inácio Parreira Neves, João de Deus Castro Lobo, Jerônimo de Souza Lobo – não há citação de obra de Francisco Gomes da Rocha) e da região do Campo das Vertentes (Manoel Dias de Oliveira, Antônio dos Santos Cunha e Joaquim de Paula Souza, o Bonsucesso), além de outros compositores já nascidos no século XIX. Ao todo são 22 compositores mais quatro obras anônimas. Este catálogo é seguido de uma importante seção iconográfica com 32 fotografias de documentos autógrafos, pinturas de teto de igrejas barrocas mineiras, imagens esculpidas, fachadas de igrejas e cenas modernas das irmandades comemorando a Semana Santa. Segue-se outra valiosa seção, com os textos litúrgicos usados nas 77 partituras e suas respectivas traduções do original latino. Preciosas discografia e bibliografia encerram o livro, ainda com um bem elaborado índice de festividades religiosas, autores e obras.

Toda esta produção musicológica é antecedida por um estudo introdutório assinado por José Maria Neves que, pela sua concisão, rigor metodológico e clareza literária se tornará, decerto, um texto antológico sobre a música colonial mineira.

A longa trajetória deste projeto começou com a clarividência de Edino Krieger, então diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte. Após 15 anos do lançamento das 77 partituras e após 10 anos de *démarches* para a publicação do catálogo, o meio acadêmico brasileiro recebe uma obra preciosa que muito honra seus autores e a musicologia brasileira. A coordenação de edições e toda a equipe de edição gráfica da Funarte estão de parabéns. Sabemos também que, sem a visão cultural e a pertinência intransigente de Valéria Peixoto Ribeiro, atual coordenadora de música da Funarte, esta obra não seria possível. O lançamento editorial é completado pelo relançamento de doze obras em partituras, selecio-

nadas entre as obras do catálogo, acompanhadas por um texto bilíngüe (português/inglês), caprichosamente acondicionadas num estojo. **S**

RICARDO TACUCHIAN



VIDA MUSICAL

Vasco Mariz. Editora Civilização Brasileira. 1997

Livros sobre música ainda são muito escassos no Brasil. Como se pode explicar e compreender que um país tão densamente musical edite tão poucos livros sobre a sedução da nossa música, seus personagens, ou mesmo as histórias de suas polêmicas, ou seja, suas crônicas da época? Desinteresse, falta de estímulo ou falta de autores? Até algum tempo atrás, eu apostaria no último item. Pouquíssima gente, com efeito, dedicava-se a tornar um pouco mais alentada a então muitíssimo esqualida bibliografia da rubrica MPB. Música erudita, então, era ainda menos aquinhoadá.

Todo este longo preâmbulo é para dizer que Vasco Mariz foi um dos poucos que abraçaram em livro, com competência e paixão, a música brasileira. E o fez num tempo em que os narizes emperiquitados da universidade, das academias e do bom gosto oficializantes não se aproximavam da arte do povo, bastarda por sua origem, segundo eles imaginavam. Aqui e acolá, davam-lhes esmolas de condescendência. Mas apenas pelo pitoresco, pelo inusual. Pela importância nacional de seus personagens, quase nunca! Vasco Mariz – cujos livros como *A canção brasileira* (1948) e o *Dicionário biográfico musical* (1949) são referências obrigatórias – publica agora *Vida musical*, seu 16º título, em que junta artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, além de ensaios e conferências.

Dono de estilo ágil e direto, o autor, agora embaixador aposentado, exercita ora o ensaísta, ora o pesquisador, ora o polemista. Dividindo-o em quatro partes,

Vasco Mariz trata no início do livro de temas tão sedutores como “Mário de Andrade e a música” ou “Manuel Bandeira e a música”. Na segunda parte, Vasco mergulha – e vai fundo – em artigos como “O samba lírico de Ary Barroso”, “Noel Rosa, 50 anos depois” ou “Recordando Luiz Peixoto no seu centenário”.

E aí sua esgrima de pesquisador se ombreia com a de polemista. A tal ponto que, falando sobre Noel, Mariz declara: “Sou dos que pensam ser a sua arte mais o extravasamento do seu ‘eu’ do que o porta-voz das reivindicações sociais coletivas. Noel era demasiado egoísta para preocupar-se com problemas políticos.”

No artigo dedicado a Ary Barroso, o autor não poupa a classe musical carioca dos anos 50, atribuindo a ela as razões pelas quais Mestre Ary se retirou – ou foi retirado – do cenário artístico nos seus últimos anos de vida. Já no emocionado texto sobre o centenário de Luiz Peixoto (1989), Vasco presta, mais uma vez, valiosas informações e, inclusive, levanta a origem do neologismo “manemolência”, usado pelo grande letrista na primeira estrofe de *Mulata de minha terra*.

Já na quarta parte de *Vida musical*, o autor delicia os leitores com crônicas sobre compositores clássicos brasileiros (Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri). Mas é na terceira parte do livro, “Falando de ópera e concertos”, que o autor dá a lume um especialmente brilhante resgate de verdade histórica. No ensaio “Dom Pedro II e Wagner”, Mariz apura a história da amizade entre os dois e da dedicatória da ópera *Tristão e Isolda* ao nosso imperador, que a teria, inclusive, financiado. Através de pesquisas empreendidas na Europa complementadas por uma irretocável clareza de raciocínio, ele chega a conclusões surpreendentes. Dom Pedro II jamais deu um tostão para Wagner, bem como *Tristão e Isolda* não foi a ele dedicada.

A verdade histórica, mesmo insossa e fria, ainda é preferível ao brilho de falsas lendas. É o que parece concluir Vasco Mariz, pesquisador tão severo quanto seu próprio talhe pessoal alto, empertigado e solene, como as verdades devem ser. **S**

RICARDO CRAVO ALBIN

Artigo publicado no caderno *Prosa e Verso* de *O Globo*, em 07/02/98



REPENTE AND POPULAR MUSIC:
AUTHORSHIP IN DEBATE (PAGE 6)
by Elizabeth Travassos

The article discusses the disputed authorship of a song and attempts to demonstrate that two different views of the author-work relationship may be detected in the arguments used by the parties involved: on the one hand, the view of repentistas, practitioners of a form of improvised singing; on the other, the view underlying copyright law, which is shared by musicians producing popular music for a mass market. The article proposes to show that different musical practices and musical ideas exist, side by side, in a modern society ruled by laws that are “universally” applicable.



THE MUSIC SECTION OF THE
ARCHIVES OF THE SÃO PAULO
METROPOLITAN BISHOPRIC (PAGE 16)
by Paulo Castagna

The archives of the São Paulo Metropolitan Bishopric hold a significant part of the former music archives of the São Paulo Cathedral, containing mostly sacred music, in printed or manuscript form, from the late seventeenth century to the mid twentieth century. The article discusses the present stage of the organization of the Bishopric’s Music Section, briefly describing its contents, history and characteristics. On the basis of the “Seventeenth and Nineteenth-Century Sundry Musical Manuscripts Series,” we drew a simple list of available copyists and composers, including the approximate number of works by each author.



GRUPO DE COMPOSITORES
DA BAHIA: CULTURAL AND EDUCATIONAL
IMPLICATIONS (PAGE 28)
by Ilza Nogueira

Written in 1996, upon the occasion of the thirtieth anniversary of the foundation of the Grupo de Compositores da Bahia (Group of Composers of Bahia), the article presents the history of the Group. It tells the story of a ten-year period of collective work, from the initial proposal through the early local success, the major achievements abroad, to the reasons behind the gradual dissolution of the group beginning in 1974. Emphasis is given to the cultural and educational initiatives that made the Group a unique center for musical creation, training, and diffusion. Its uniqueness lay both in its development of an eclectic musical language that conjoined national and international elements, innovativeness and tradition, and in its pioneering work in Informal Music Education, which helped create a knowledgeable audience for contemporary music, interacting with composers and actively participating in the Group’s cultural projects.



TAX ABATEMENT AND THE STATE’S FAILURE TO
DO ITS DUTY (PAGE 36)
by Jorge Antunes

In 1922, Brazil’s Chamber of Deputies approved a grant to Villa-Lobos so that he could give concerts in Europe. Thanks

to state support, the doors of the Old World were opened for him. In this article, Jorge Antunes demonstrates, with solid arguments and keen irony, that new, revolutionary art cannot develop and contribute to national culture if it is left to the whims of the market. In the case of Villa-Lobos, the Brazilian state did its duty and supported a major artist. Business and the public will never support new, revolutionary art, which yields only long-term returns. The author concludes that a new form of censorship has been imposed on avant-garde artists with the enactment of the Patronage Law, by means of which the government, universalizing the neoliberal wave, also privatizes support to culture.



MUSICAL EXPRESSIONS OF AFRO-BAHIAN
RELIGIOUS PLURALISM: THE NEGOTIATION
OF IDENTITY (PAGE 40)
by Gérard Béhague

This essay addresses the issues of traditional Afro-Bahian religious music in the contemporary identity construction within the movement of Black ethnicity in Salvador, Bahia. In the religious pluralism of the area, Yoruba centrality and consequent hegemony are explained in historical terms. The author discusses some of the factors that inform the symbolic meanings of the musical expressions of the existing religious pluralism, and attempts to explain the dynamics of these expressions as reflexion of the manipulation of “identity”. As a natural expressive means, music appears essential for the revelation of the expression of the ethos and pathos of the religion. In *candomblé*, the religious songs and drum accompaniment possess the dynamic power of sound, as an agent channeling the *axé*, the “force that makes possible the dynamic existence.” The essay also considers the mechanism of iconicity found in the traditional repertoires, and shows the effectiveness of the homology between psychological affects and certain musical repertoires. Finally the relationship of tradition and identity-ethnicity is reviewed in terms of aesthetic ideals and the enormous iconic power of *candomblé* music.



JOY DE OLIVEIRA AND NORTON
MOROZOWICZ IN THE BRAZILIAN
ACADEMY OF MUSIC (PAGE 48)
by Ricardo Tacuchian

This is the welcoming speech for newly-elected members of the Brazilian Academy of Music Jocy de Oliveira (chair number 32) and Norton Morozowicz (chair number 24). The speaker evokes a number of former and present eminent members of the Academy who, like the two new members, were born in the state of Paraná. He recalls Villa-Lobos’s ideals when he founded the institution in 1945 and reaffirms the Academy’s belief in the significance of tradition and the strength of experimentalism. The careers of Jocy de Oliveira as pianist and composer and of Norton Morozowicz as flutist and conductor were summarized and placed in the context of Brazilian music. A special tribute was paid to the patron of chair number 32, Francisco Braga, and its founder, Eleazar de Carvalho, as well as to the patron of chair number 24, Candido da Gama Malcher, and its founder, Florêncio de Almeida Lima.

ELIZABETH TRAVASSOS é doutora em antropologia social pelo Museu Nacional da UFRJ. Leciona folclore e etnomusicologia no Instituto Villa-Lobos da UNI-Rio desde 1996. No antigo Instituto Nacional do Folclore da Funarte, ao qual esteve ligada entre 1983 e 1996, desenvolveu pesquisas de campo sobre música popular e foi editora dos discos da coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. É autora de *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók* (Jorge Zahar, 1997).

GÉRARD BÉHAGUE é professor catedrático de musicologia e etnomusicologia na Universidade do Texas (EUA) desde 1974. Foi diretor da escola de música daquela instituição, presidente da *Society for Ethnomusicology* e editor da revista *Ethnomusicology*. Formou-se na Escola de Música da UFRJ e no Conservatório Brasileiro de Música, estudou Musicologia na Sorbonne e na Tulane University, onde recebeu o seu Ph.D. Suas publicações incluem vários livros (entre os quais *Music in Latin American; an Introduction* e *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*), verbetes no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (foi o coordenador dos verbetes sobre a América Latina), e mais de 100 artigos em revistas especializadas. Tem se dedicado a pesquisa sobre música brasileira em geral, mas especialmente música do candomblé baiano e música popular brasileira. É fundador e editor da *Revista de Música Latino-Americana* (*Latin American Music Review*).

ILZA MARIA COSTA NOGUEIRA é natural de Salvador. Após dupla graduação na Universidade Federal da Bahia (Licenciatura em Letras, 1971 e Bacharelado em Instrumento - Piano, 1972), especializou-se em composição na Escola Superior de Música de Colônia. Em 1978 ingressou como docente do ensino superior de música na Universidade Federal da Paraíba, instituição em que desenvolveu sua carreira profissional durante os últimos 20 anos. Obteve as titulações *Master of Arts* (1983) e *Doctor of Philosophy* (1985) pela Universidade Estadual de New York em Buffalo, em composição. É membro fundador e primeiro presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Desde 1987 atua como consultora *ad hoc* da Fundação CAPES e do CNPq. Como compositora, sua produção mais expressiva é camerística. Como pesquisadora, centra-se no repertório contemporâneo pós-tonal, atualmente foca-lizando a Escola de Composição da UFBA.

JORGE ANTUNES nasceu no Rio de Janeiro em 1942. Realizou sua formação tradicional na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Em 1962, fundou o Estúdio de Pesquisas Cromo-Musicais, se destacando como precursor da Música Eletrônica no Brasil. Realizou estudos pós-graduados na Argentina, Holanda e França. No exterior foi aluno de Alberto Ginastera, Luís de Pablo, Umberto Eco, Gotfried Michael Koenig, Pierre Schaeffer e François Bayle. Recebeu vários prêmios em concursos nacionais e internacionais de composição. Suas partituras estão publicadas pelas editoras Salabert, Suviní Zerboni, Breitkoff & Hartell, Billaudot e Sistrum. Doutorou-se em Estética Musical pela Sorbonne. É professor titular na Universidade de Brasília, presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica e membro da Academia Brasileira de Música onde ocupa a cadeira número 22.

PAULO CASTAGNA é pesquisador de música brasileira licenciado pelo Depto de Música da ECA-USP em 1987, onde, em 1992, defendeu o mestrado. Desenvolve doutorado no Depto de História da FFLCH-USP. Foi bolsista do CNPq, da FUNARTE e da FAPESP, produzindo monografias, livros, CDs, artigos, partituras, concertos, cursos de extensão e séries para o rádio e TV, colaborando com o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a Cultura FM(SP), o Instituto Cultural Itaú, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e o Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP e um dos coordenadores do Simpósio Latino-Americano de Musicologia, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba.

RICARDO TACUCHIAN é compositor e regente, graduado pela UFRJ e doutor em música pela University of Southern California. Atualmente é professor titular de Composição da UNI-Rio. Possuidor de inúmeros prêmios e homenagens, recebeu o título de Personality of the Year 1998 do American Biographical Institute, Raleigh, North Carolina. *Terra Aberta*, para soprano e orquestra, escrita em 1997 por encomenda da Prefeitura do Rio de Janeiro para comemorar a visita do Papa João Paulo II, foi lançada recentemente em CD, com Ruth Staerke, Orquestra Sinfônica Brasileira e Roberto Tibiriçá. Como regente, Tacuchian acaba de se apresentar diante da Orquestra Sinfônica de Santa Maria, com um programa inteiramente dedicado a Schumann. No primeiro semestre de 1998, Tacuchian foi professor visitante de composição e de música brasileira na State University of New York at Albany, com bolsa da Fulbright.

Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2	Luiz Álvares Pinto	Fructuoso Viana	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão
4	J.J.E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8	Dom Pedro I	Luis Cosme e José Siqueira	Alice Siqueira – Arnaldo Senise
9	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves e Brasília Itiberê	Oswaldo Lacerda
10	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11	Domingos R. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves
13	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J.A.de Almeida Prado
16	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sônia Maria Vieira Rabinovitz
19	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos e Helza Cameu	Roberto Duarte
20	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sergio de Vasconcellos Corrêa
21	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24	José Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27	Vicenzo Cernicchiaro	Silvío Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos e Enio de Freitas e Castro	Ricardo Tacuchian
30	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	
37	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turíbio Santos
39	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia Teixeira Pinto
40	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Instituição cultural sem fins lucrativos, a ABM foi reconhecida de utilidade pública por decreto federal de 7 de novembro de 1946 e instituída como órgão técnico consultivo do Governo Federal por decreto de 6 de junho de 1947.

Membros correspondentes: Gaspare Nello Vetro (Itália); Gérard Béhague (EUA); Robert Stevenson (EUA)