

Série Trajetórias
Acadêmico Manuel Veiga
Data: 04 de setembro de 2001
Hora: 18h30min

Edino Krieger:

Amigos, muito boa noite. Nós estamos aqui reunidos para receber o depoimento não só de um acadêmico, como o de um dos principais integrantes de uma tribo que está se tornando cada vez mais importante, inclusive dentro da nossa academia, que é a tribo dos musicólogos. Já tivemos depoimentos de intérpretes, de compositores, mas temos o maior interesse em registrar também o depoimento de alguém que pensa na música, que é tão importante quanto aqueles que a fazem. Pensam, estudam, analisam, registram. É um trabalho extremamente importante, sobretudo para um país de pouca memória como é o nosso. Então, eu queria em nome da academia dar as boas-vindas a Manuel Veiga, bravo representante da nossa Bahia. Agora vou pedir ao Ricardo Tacuchian, nosso mestre de cerimônia, coordenador dessa série, que faça a apresentação que, na verdade, seria até dispensável, do nosso confrade palestrante de hoje.

Ricardo Tacuchian

Eu vou falar três coisas referentes ao Manuel Veiga. Em primeiro lugar, com o advento da internet, o mundo ficou muito pequeno e o Manuel mandou uma mensagem para uma dessas listas, onde mais de uma centena de pessoas recebeu a mensagem, convidando para vir assistir o depoimento dele e, obviamente, ele recebeu respostas até dos Estados Unidos. Eu estou com uma delas aqui: o Béhague lamenta não estar no Rio de Janeiro, por isso não está presente. Mas, a mensagem do Manuel é muito curiosa porque ele deixa nas entrelinhas uma certa insatisfação de ter sido chamado de professor baiano. Eu até diria que o Manuel está aqui na academia, ele que é um confrade nosso, justamente por ele ser o professor baiano. Então, acho que o fato do Manuel ser chamado de professor baiano absolutamente não o diminui. O fato de ele ser realmente baiano é que dá a ele essa natureza nacional e mesmo internacional. Então, Manuel, por favor, continue sendo o professor baiano! Porque nós amamos muito a Bahia como amamos nosso país, e o consideramos realmente como um homem do nosso planeta, mas, acima de tudo, um baiano. E um baiano muito ilustre!!!

A segunda coisa que eu queria falar do Manuel é que na primeira vez que eu fui aos Estados Unidos, tive a oportunidade de ter um contato muito direto com Roberto Stevenson. Eu já vinha de casa pensando em fazer essa referência e qual não foi a minha surpresa? Depois de muitos anos, eu recebo hoje uma carta do Roberto Stevenson. E o Stevenson, logo que eu cheguei nos Estados Unidos, me falou: “Ricardo, olha, aqui em Los Angeles tem aparecido muitos brasileiros ilustres, mas nenhum tão ilustre quanto o professor Manuel Veiga”. Nessa hora, ele estava na biblioteca, porque a gente só consegue falar com ele na biblioteca, então, nós saímos da sala onde estávamos e eu, embora ele seja uns trinta anos mais velho do que eu, mal tive fôlego para acompanhá-lo naquela velocidade, subindo e descendo escadas, até que paramos numa estante de onde ele tirou uma tese do Manuel Veiga e fez os maiores elogios ao trabalho. Isso aconteceu há muitos anos. Então, Manuel Veiga esteve lá nos Estados Unidos e deixou marcas profundas; muitos anos

depois, uma personalidade ilustre que, aliás, é membro correspondente da academia, a primeira coisa de que ele se lembrou foi do Manuel Veiga.

A terceira coisa que eu queria falar do Veiga é que ele foi um dos precursores, se não me engano o precursor, do ensino de pós-graduação no Brasil. Isso representou um avanço em qualidade muito grande para o ensino de música no Brasil, embora no seu bojo tenha trazido também alguns poucos malefícios. Mas eu continuo achando que, na medida das coisas, o ensino de música levou algumas vantagens. Há a necessidade de se corrigir algum excesso, algumas gorduras. Mas, de modo geral, a implantação do ensino de música de pós-graduação no Brasil começou praticamente com Manuel Veiga. Nós temos essa dívida para com ele, ele foi um precursor, foi um homem que começou do zero, procurou com a experiência internacional que tinha trazer para o Brasil algumas práticas que deveriam se adaptar a nossa realidade, que é uma realidade única, e o trabalho que esse baiano ilustre trouxe para nós foram muito grande.

Então, eram esses os três fatos que eu gostaria de lembrar, porque uma apresentação formal do Manuel Veiga é absolutamente desnecessária. É um prazer muito grande estar aqui com você, nosso confrade. Pela distância, não é sempre que temos a oportunidade de nos ver e hoje nós vamos ter a oportunidade de ouvir a trajetória desse homem que não vai poder dizer nem 5% de toda a vida riquíssima que teve, começando como promissor pianista, nada mais, nada menos, tendo estudado na “Juliard School”, de New York, isso é para pouca gente, mas depois se desviando para uma área mais musicológica.

Portanto, essa figura que está aqui do meu lado tem muito para contar, mas hoje nós só vamos degustar uma pequena parte, porque o tempo não vai dar, certamente. Seja bem-vindo!

Manuel Veiga:

Introdução

Não é pequena a minha gratidão à Academia Brasileira de Música por me trazer ao Rio de Janeiro para esta Série. Ora, ocupar espaço, tempo e a paciência dos outros, na Série Trajetórias, a título de "Musicólogo e professor da Bahia", faz pensar numa categoria à parte da de musicólogo e professor brasileiro. Há um fenômeno curioso, até generoso, que isola e constrói um folclore especial para os baianos. Daí até mesmo reconheço que alguns dos meus conterrâneos fazem-se baianos profissionais, mas não tenho sido um deles.

Etnomusicólogos não se ocupam muito de indivíduos (embora muitas vezes o façam), mas de processos e estruturas mais gerais que giram em torno dos conceitos, comportamentos e produtos musicais, isto é, as ideias que as comunidades têm sobre música, sobre o fazer musical, e a música propriamente dita. Lidamos com dois discursos, é bom lembrar, o musical (direto, insubstituível, essencial) e o musicológico (fala sobre música). Há ainda a questão complicada de como esses dois discursos se relacionam. Melhor seria dizer que, na disciplina que pratico, Etnomusicologia, indivíduos evidentemente têm um papel, mas é um papel menor, subordinado.

O constrangimento de ter de pensar na minha própria vida, entretanto, está sendo

um saudável exercício para mim, se isto me ajuda a perceber melhor aspectos importantes de nosso tempo e de nosso país. Poderei assim, espero, resumir tudo o que me tocou, ou em que toquei, em quatro ou cinco resultantes.

Para evitar delírios, pedi a dois amigos que escreveram a meu respeito que me enviassem seus escritos. Ambos, o de Jamary Oliveira (1996) e o de Ilza Nogueira (2001) deixarei aqui na Academia. Porém, mais do que depender da bondade deles, para me ver, gostaria de poder ler meus críticos. Temos de aprender a aceitá-los desde que não sejam pessoais, mas critiquem os tais conceitos, comportamentos e produtos de modo justo e fundamentado. Toda a educação musical é um processo contínuo de retroalimentação e compatibilização entre esses três níveis. Até críticas de jornal injustas (recebi pelo menos duas na vida), podem ter efeito positivo pela superação do mal que causaram.

Não sei porém o que fazer com meu folclore pessoal. É predominantemente de tradição oral e, em 99% dos casos, nada tem a ver comigo.

Não vou querer ser pessoal, portanto, mas me valer das crises e ritos de passagem desta minha vida (poderia ser a de um outro qualquer) para estudar resultados que afetem terceiros, tentando manter o maior distanciamento possível, o que será muito difícil. É como se estar nas três zonas do esquema tripartido de Molino: no poético, como protagonista; no estético, como analista; e na zona neutra, seja lá que imagem seja essa do que sou, e do que faço ou fiz.

O termo “trajetórias” me provocou. Do latim, “trajectore”, o que atravessa. Deixando de lado o sentido figurado, de trajeto, meio de vida, ficam os de “linha descrita ou percorrida por um corpo em movimento” e, mais ligado à física ou até à balística, o de “lugar geométrico das posições ocupadas por uma partícula que se move.” Foi este último o sentido que logo me ocorreu e que adotei, lembrando os exercícios de tiro de meu serviço militar como artilheiro, também estudante de engenharia, uma partícula aprendendo a viver longe da saia da mamãe extraordinária e do papai português que daria a vida por seus filhos, mas que se preocuparia com o futuro do seu morgado, fosse este apenas músico. Nesse serviço militar, vários entre nós éramos estudantes de engenharia civil já topógrafos, um deles com geodesia e astronomia já concluídas, fazíamos sofisticadas medições de bases situadas próximas da linha de tiro, incluindo a chatérrima teoria dos erros, para localização do alvo distante por triangulação, ao invés de caminhamento. Era divertido surpreender o general comandante da VI Região e oficiais superiores, na hora da visita ao campo, com um tiro quase em cima do alvo, com um mínimo de necessidade das técnicas usuais de enquadramento. Não obstante os bons tempos e as boas lições, sofri aí um traumatismo auditivo, aos dezoito anos, que seria e é o pesadelo de minha vida. Na concepção militar, a proteção de ouvidos sensíveis era “paisanada”. Voltarei a isso no final de minha fala, porque controle da poluição sonora e prevenção da surdez têm de ser assunto de músicos, tanto mais quanto a saúde pública e a indústria do ruído não se querem dar conta dos dados alarmantes já levantados. Passar uma vida pensando em até quando ouviria os harmônicos do *Concerto para Violino* de Alban Berg deve ter sido um determinante de rumos, limitador de iniciativas, acelerador de ações, fonte perene de stress. É possível que, de modo inconsciente, tenha transformado o músico pianista em etnomusicólogo, uma separação que nunca aceitei.

Tomando, portanto, a parábola como modelo de trajetória (outros modelos e visões de história seriam possíveis, cristãos, iluministas, dialéticos, evolucionistas, difusionistas), sempre questionando, estarei tentando inserir na grande curva as crises maiores e ritos de passagem, no contínuo de fatores que afetam o que sou, penso e produzo. Eis os segmentos:

Uma partida (1931 – 1954), com a indefinição a partir dos oito anos:

- Uma curva ascendente (1954 – 1981), ainda formativa, em três segmentos, mas já intercalada de uma década de serviços;
 - (1954 – 1966), a opção pela música após a morte do pai e os acertos com a Bahia, até o retorno dos Estados Unidos;
 - (1966 – 1976), uma primeira etapa da servidão: pagamento do que até então tinha apenas recebido: a década da reestruturação dos Seminários de Música, da Escola de Dança e resgate da Escola de Teatro da UFBA;
 - (1976 – 1981), uma reforma da cabeça (1976 – 1981), que é o período do doutorado, em que o etnomusicólogo nasce;
- Um ápice (1981 – 1994), a segunda etapa da servidão, nacional, com os esforços para a consolidação de música como área de pós-graduação e pesquisa no Brasil, sem exclusões, e a inserção da etnomusicologia na pós-graduação brasileira.
- Uma curva descendente (1996 – 2001), do aposentado na ativa
- Um ponto de impacto (?)

Um ponto de partida?

1931 a 1954

É preciso resumir a indispensável parte pessoal: pais maravilhosos. Escrevo no centenário dos dois com orgulho e gratidão profunda. Devo confessar que minha mãe, viúva, ainda tentava me dar mesada aos sessenta e cinco anos e nada havia que a convencesse do contrário. Sylvia Souza, sobre quem também escrevi por ocasião de seu centenário, pernambucana, irmã de Chico Souza, prefeito de Salvador, dissidente do Instituto de Música acompanhando sua mestra Zulmira Silvany (braço direito de Sílvio Deolindo Fróes até se desentenderem). D. Sylvia, linda pessoa sob todos os pontos de vista, disputava com minha mãe os direitos de mãe. Ensinou-me de tudo: a tocar com sóbria técnica pianística, a compor, princípios de teoria elementar, harmonia tradicional, além do incentivo às leituras de história da música e de biografias de compositores. Nem as dificuldades financeiras da Segunda Guerra Mundial a impediram de passar manhãs e tardes inteiras em nossa casa para as longas aulas de piano. Paralelamente ao curso secundário, a indefinição dos oito anos cresceria com o bom estudante de colégios particulares (Maristas e Sophia Costa Pinto), dos cursos de vestibular com professores da Politécnica e, finalmente, com o ingresso num seletíssimo curso de Engenharia Civil, em 1949. As opções de curso superior na Bahia de então (a Universidade da Bahia surgiu em 1946) giravam em torno de engenharia, medicina e direito, com contabilidade no segundo time e uma centenária Escola de Belas Artes, totalmente acadêmica mas que tivera grandes mestres, como escolha ainda mais remota. Uma Faculdade de Filosofia já aparecera, destinando-se sobretudo aos bacharelados e licenciaturas nas humanidades e nas ciências. Seria, pelo desmembramento em institutos básicos e mais duas faculdades, um dos focos da reforma universitária de 1968. Tantos anos antes, as opções para curso superior de música na Bahia não eram atraentes. Duas instituições privadas rivais e importantes não lograram incorporação à universidade federal nascente, um processo coordenado por Pedro Calmon e que teria o mais famoso dos reitores da Bahia, Edgard Santos, como futuro grande protagonista do ensino das artes. Projetou a Universidade por

este meio, atraindo estudantes de todo Brasil. Edgard Santos, médico com espírito renascentista, faria isso a partir de 1954. Em seguida a um extraordinário Seminários Internacionais de Música, em julho de 1954, coordenado por H. J. Koellreutter, se seguiriam os Seminários Livres de Música, cujo primeiro aluno inscrito seria eu.

O ingresso na Escola Politécnica não era a continuidade dos sonhos de ser músico, mas era uma grande alternativa para quem queria desenvolver seu potencial intelectual. Um dez em Mecânica Racional, sob o exigentíssimo Pedro Tavares, me tornou famoso: “O dez” tornou-se meu apelido, dado pelo próprio mestre. O serviço militar no CPOR, onde perdi o Correia Lima por causa de uma maldita prancheta, quase me trouxeram para o IME, no Rio de Janeiro, por pressão de meus instrutores. Salvaram-me, em 1952, as Aulas de Alta Interpretação Pianística que Magdalena Tagliaferro ministrou na Bahia, para as quais fui selecionado (não sei como!). Delas resultaram bolsas do INEP famoso de Anísio Teixeira e minha transferência para a Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, no Largo do São Francisco, hoje a Escola de Engenharia da UFRJ. Meus novos colegas se ressentiam dos transferidos, por boas razões: alguns atravessavam a Baía de Guanabara para ingresso, então fácil, em cursos de engenharia menos exigentes (não era o caso da Bahia) e se transferiam antes mesmo dos que tinham de enfrentar exames duríssimos para admissão. Levei dois anos sob suspeita, forçado a explicações que não entendia, mas ao mesmo tempo cercado por alguns amigos fraternos cuja amizade para mim é eterna. Um outro dez me fez recuperar a autoconfiança, creio que em Estradas, de Jerônimo Monteiro Filho. José de Moura Villas Boas já não está aqui: levou-me a outra ausente, Cleofe Person de Mattos e à Associação de Canto Coral; Regina Moreira, aluna de Murilo Carvalho, a Emília de Monteiro Lobato, e Gerardo Parente me fizeram um bom acompanhador; outros me deram um convívio familiar no Rio que não podia ter de outra forma, uma vez que morava no sítio de um tio muito querido e extravagante a seu jeito, na saída de Niterói. Os estudos de piano com um assistente de uma assistente da Magdalena, estudante como eu, entretanto, não poderiam funcionar. Em 1952, depois do primeiro Curso de Terezópolis que frequentei, Koellreutter entra na minha vida, assim como D. Maria Amélia de Rezende Martins que me deu aulas de música de câmara e foi sempre muito boa para mim. O contato com Tomás Teran tampouco foi frutífero, daí ter passado a fazer viagens para São Paulo, provavelmente por orientação do Koellreutter, para estudar com Joseph Kliass, ex-aluno de um aluno de Liszt.

A morte de meu pai, súbita, me surpreendeu vinte dias antes da formatura em Engenharia. Jorge Oscar de Melo Flores, meu caro paraninfo, chegou a me levar a um almoço no Clube de Engenharia, para conhecer Álvaro Bocaiúva Catão e ingressar na Civilidro, em vista de minha preferência por mecânica dos fluidos e hidráulica. Tive de voltar à Bahia e ali tomar decisões irreversíveis, de deixar de lado o escritório e título de corretor de fundos públicos, para tomar conta da Rialta e produzir cacau. Antes o ISOP de Mira Y Lopez me submetera a tudo que foi teste de seleção e orientação profissional possível. Foi muito divertido, mas o dilema continuava, por que me recomendavam que fizesse engenharia durante alguns anos, para alcançar independência financeira e então me dedicasse à composição.

A criação dos Seminários Livres de Música, em Salvador, fez o mundo perder o engenheiro e compositor que o ISOP sugeriam. Devo a Sebastien Benda, finalmente, ter-me posto nos trilhos de uma carreira pianística, sem dilemas existenciais.

O resumo dessa fase é uma tendência racionalista, de dois e dois são quatro, que custei a debelar. Lili Kraus, mais adiante, faria que me desse conta de que nem toda boa ideia é uma ideia musical. Ser capaz de pensar a respeito de música é muito importante, mas mais importante ainda (ainda estou aprendendo) é o recorte entre o que é musical e

o que não é. A atitude objetiva e sem rodeios de Benda não me davam muito espaço para divagar. Restou da engenharia, de um ponto de vista prático, um cartão de acesso aos círculos superiores da Universidade, até então difíceis, assim como uma certa tendência ao apolíneo, ou seja, a meu ver, à ideia de que somos todos muito complicados, inclusive eu, mas que a razão nos salva (creio que o preceito é de Freud).

Ascendente?

1954 a 1966

A escolha feita, etapas ainda muito importantes de minha formação, que precisam aqui ser abreviadas, estavam por vir. Em 1954, os Seminários Internacionais me puzeram em contato com Winfried Wolf, do Mozarteum de Salzburg; com Benda, a quem já ouvira em magnífico recital na exclusiva Sociedade de Cultura Artística, presidida por Alexandrina Ramalho (um dia chegaria a tocar um recital para a SCAB); Kliass, presente, não tinha sido opção minha neste curso. Verdadeiramente, só vim a entendê-lo anos mais tarde, com grande proveito, o que é frequente no ensino tutorial. Valia-se de metáforas de natureza mecânica para explicar suas ideias de relaxamento e possibilidades técnicas de uso do corpo, mas eu as interpretava literalmente por se chocarem com os conhecimentos do engenheiro. A pseudociência de Hindemith algum dia iria pelo mesmo caminho. Outros insistem em tomar modelos nas ciências duras para aplicá-los aos domínios da cultura e das ciências sociais, fazendo-me lembrar do livro de Alan Sokal e Jean Bricmont, *Imposturas intelectuais* (Rio de Janeiro: Record, 1999) em que a denúncia é feita.

Agradeço também a Pierre Klose, ao Koellreutter, a Cozzella, a Artur Hartmann, a Gabrielle Dumaine, entre outros, pelo muito que me ensinaram. Saí dos Seminários às vésperas de receber o primeiro certificado (curiosamente, nunca concluí um curso na minha Universidade Federal da Bahia), pouco depois da chegada de Widmer. Este, mocinho, era uma promessa para o futuro, com uma imensa capacidade para amoldar-se e crescer. Já sabia disso quando o tive como regente do Madrigal, muito acima da média, mas nunca cheguei a tê-lo como o maravilhoso professor que era.

Bem, esta etapa contava agora com um concurso bem sucedido para solista da OSB e, daí, um apoio inestimável de Eleazar de Carvalho. Tournées de muitos recitais e alguns concertos me levaram de Manaus ao Rio Grande do Sul. Tive Moysés Mandel como parceiro de duo, como Clemens Quatacker e Salomão Rabinovitz. Tocara também em Recife, sob Fittipaldi, com D. Edinar Altino de Campos como presidente local da Juventude Musical. Em Salvador, as apresentações se sucediam. Talvez isso me tenha feito notar pelo USIS, Mr. French como adido cultural, e daí a proposta de um “grant” do Committee on Leaders and Specialists do American Council on Education (1957). Transformei o programa de visitas, que eventualmente faria, numa teimosa insistência de que queria uma audição na Juilliard School of Music, em New York, onde fui admitido na classe de Beveridge Webster, ex-aluno de Schnabel e de Isidor Philippe. O “grant” foi o início para uma sucessão de bolsas da OEA (1959 – 1960), da Fundação Rockefeller (1961 – 1962), da própria Juilliard e até do Departamento de Estado de Porto Rico (1958) que, em conjunto com a União Panamericana, selecionaram dentre 250 jovens músicos das Américas os sete que iriam ao Festival de Casals, em San Juan de Porto Rico. Já havia encontrado Guiomar Novaes, em Washington, logo que chegara, ouvindo-me tocar na residência do Embaixador do Brasil, então Roberto Campos. Necessitaria escrever um capítulo inteiro sobre a dedicação dela a mim e à minha mulher, desde quando, em 1959,

casara com uma colega de classe e magnífica pianista japonesa, Ryoko Katena Veiga, que me atura há 42 anos. D. Guiomar me deu aulas e aulas à volta da missa em St. Patrick, nos domingos, bem como em outros momentos disponíveis nos períodos que passava em New York. Alugava um apartamento num brownstone de André Segovias, na Rua 79, perto da 5ª Avenida. Deu-me aulas até no subsolo da Steinway, na Rua 57. Olga Prager Coelho é testemunha disso. Preparou-me para concursos e para o debut oficial no Town Hall. Nunca se falou em pagamento. Procurei servi-la como possível, conduzindo-a de carro a concertos que passara a realizar amiúde, sem poupar-se, presenciando o drama financeiro que vivia. A imagem de uma Guiomar menina, ingênua, é totalmente falsa. Vivia, sim, num mundo de um lirismo profundo, inclusive com capacidade de comunicá-lo também por palavras. Sem preparo para lidar com a realidade da vida, tornou-se uma heroína ao ter de enfrentar a adversidade com a dignidade que sempre teve.

A Juilliard significou muito para mim. Além de Beveridge Webster, as aulas de música de câmara de Louis Persinger e de Edouard Dethier, os eventuais contatos com Rosina Lhévinne, Adele Marcus, Edward Steurmann, Erwin Freundlich, Katerine Bacon, entre outros. As classes de Piano Literature de Joseph Bloch, de Keyboard Harmony com Miss Goldstein (um terror que na realidade era uma doçura), de Pedagogia do Piano com Miss Mann. Os professores de Literature and Materials of Music (L&M) dos quais fui aluno e com os quais estagiei como Teaching Assistant (TA), William Bergsma, Arnold Fish, Norman Lloyd, Thomas Hardy, Louis Persichetti, Vittorio Gianini, Bernard Wagenaar e Roger Sessions. Particularmente precioso para mim foi o Departamento Acadêmico que a Juilliard mantinha, para uma complementação curricular que os cursos superiores de música brasileiros ainda não absorveram. Ali tive meus primeiros contatos com as Ciências Sociais (Helen Constas), que me faziam os dedos do pé se dobrarem nos sapatos: a cura necessária para a mentalidade racionalista do engenheiro, com as Humanidades, com os cursos de períodos históricos, suplementados com disciplinas feitas na New York University, de história e de literatura.

Fora da Juilliard, em Blue Hill, Maine, fui aluno de Hugo Balsam e de Joseph Fuchs (1958) de quem aprendi muito. Tocava com Maurício Fuchs, então um jovem uruguaio de enorme talento, aluno de Joseph e meu colega na Juilliard. Persinger, também presente, e Marianne Kneisel completavam o grupo e estudantes americanos, entre os quais Joel and Aarom Krosnick.

Coroando tudo, tive a ventura de estudar com Wolfgang Rosé, ex-acompanhador de Mischa Elmann e ex-aluno de Gieseking, bem como sobrinho de Mahler. A insegurança me fez procurá-lo e acho mesmo que necessitava dele para um tipo de polimento que nunca alcançaria sozinho. Mas não ter prevenido o meu caro mestre, Webster, acabou por magoá-lo profundamente. Passei uma vida tentando remediar esse pecado e não sei se consegui fazê-lo.

O B.S. resultou em 1960; o M.S., também em Piano, foi obtido em 1961. Vinte e três créditos adicionais, em nível de pós-graduação destinavam-se a um futuro doutorado que ainda não existia na Juilliard.

O debut formal no Town Hall ocorreu em 1963, com críticas perfeitas. O mesmo se sucederia na capital, cujo Washington Post, com o mesmo Charles Crowder, ora me elogiava. A crítica de 1959, de um Recital na Sala das Américas, tivera sua razão de ser, mas não o questionamento se música para mim era “vocation or avocation”. Meu Deus, como isso doeu! O recital tinha sido “errado” do começo ao fim: tanto o Webster, quanto eu, preferíamos repertórios menos batidos, daí este começar com a Partita em lá menor de Bach, seguida pela Op. 54 de Beethoven, com seu ar arcaico, terminando a primeira parte com a Fantasia Op. 17 de Schumann que, naquela época, era raramente tocada. A audiência era feita de embaixadores e funcionários de países latino-americanos da União

Panamericana, mas lá estava uma pianista brasileira, creio que a Maria Claudes. Na primeira parte, a Partita terminara e a Sonata fora tocada sem qualquer aplauso. Em compensação, talvez não dominando ainda o problema de continuidade da Fantasia, as palmas ocorriam a cada gesto. O desastre maior ocorreu ao término do movimento lento da peça de Schumann, quando não sei por que cargas d'água, minha mão roçou no teclado, com o movimento terminado. A segunda parte era constituída de peças pequenas que eu pretendia que fossem executadas sem interrupção. A pianista Patrícia, agoniada com o que vinha acontecendo, resolveu liderar a claqué, peça por peça. Somente hoje estou conseguindo dar gargalhadas com isto, mas fato é que levei quase cinco anos evitando tocar de novo perante a crítica.

Em 1964, nossa querida e muito esperada filha Christina nascia no Hospital Policlínico de New York. Já havíamos assumido a classe de uma colega nossa, em Huntington Station, em Long Island, a pouco mais de uma hora de New York. Ali permanecemos até 1966, quando problemas de visa, de meu lado, e necessidade de Ryoko rever a família no Japão antes dos dois anos da filha, levaram a que, depois de nove anos (dez para a Ryoko), tirássemos do chão a raiz americana que se tornara comum à pequena família nuclear que constituíamos, e isto começa uma outra história. Temo que tenha voltado com sotaque e uma arrogância que custaria a perder e sem uma noção real do que a Revolução de 1964 representava.

1966 – 1976

Uma primeira etapa da servidão começa com a admissão, em 1966, ao corpo docente dos Seminários de Música (já não eram livres) da UFBA. O Reitor Miguel Calmon, engenheiro, banqueiro, professor de Administração Racional do Trabalho na Politécnica, já vinha avançando em direção de uma reforma universitária. Parece ter pretendido que eu viesse dirigir o Instituto de Artes de que já se falava então, mas que, suponho, ninguém das escolas de arte da UFBA queria. De um lado, uma Escola de Belas Artes centenária, como já mencionei, com vários catedráticos, inclusive com professores do porte de um Mário Cravo, entre outros, que achavam que só se podia criar fora dela. Do lado das escolas novas, criadas em sucessão a partir de 1954, com um ou dois anos de diferença entre si, os perfis eram totalmente distintos. Unidas, numa instituição única, Belas Artes seria uma pata de elefante em relação às demais, com compromisso provável da vitalidade das que a tivessem.

Não nos interessa tratar aqui da Escola de Dança, pequenina, briosa, pioneira do ensino superior universitário de dança no Brasil, com seu corpo docente remunerado em dólares, no caso de alguns professores, e os discentes constituídos principalmente de moças da alta sociedade baiana, o que viria a mudar muito nos anos subsequentes.

Teatro, por sua vez, tinha perdido Martim Gonçalves por pressões externas e se achava imerso em conflitos internos e externos que a impediam de funcionar com o brilho dos tempos anteriores. O corpo docente se dividia entre intelectuais, de um lado, e de atores que iam dos mais preparados aos mais improvisados. No fim das contas, era uma mescla total, sem hierarquia, dos vários corpos constituintes da unidade.

Não estava preparado para os Seminários de Música que encontrei. Pouco tempo antes, havia sido chamado por John Harrison, chefe do setor de Humanidades da Fundação Rockefeller, em New York, a quem recomendara os Seminários como a instituição mais expressiva e moderna de ensino de música quicá da América Latina, para que a visitasse. Em 1959, após o casamento, a generosidade da família permitira que Ryoko e eu nos reuníssemos em Salvador, uma vez que o casamento fora precipitado

pelos conselhos de Dora Vasconcellos, de quem também me recordo com gratidão, Cônsul Geral em New York, decana aliás do corpo consular naquela Cidade, que não podendo nos casar em sua mesa, como queria (Ryoko era estrangeira), achava que problemas de cota de imigração dificultariam a vinda de Ryoko para o Brasil, sem o casamento. Enfim, saímos do Consulado onde fora me despedir, para fazer exames de sangue e providenciar o casamento que a Igreja Católica complicava por minha causa (certidão de batismo). Casados, logo em seguida a Ryoko seguia para o Norte, para um trabalho de verão, enquanto vinha eu sozinho para Salvador. O breve período de meu retorno, abreviado pela bolsa da Rockefeller, permitira num breve contato com os Seminários, ainda sob a direção do Koellreutter, e a impressão de que estava no auge, pelo menos no que diz respeito ao movimento que presenciei e ao tamanho da OSUFBA, sempre um termômetro valioso. Acredito que a Orquestra estava no máximo de tamanho que alcançaria sem enxertos, com uma leva de professores novos que simplesmente desconhecia, Piero Bastianelli e Horst Schwebel entre estes. Voltando ao Harrison: repreendeu-me por ter-lhe dito que os Seminários eram uma instituição progressista quando, disse ele, o que tinha encontrado era “um conservatório alemão do século 19”.

Uma universidade rica dera lugar a uma instituição pobre. Primeiro, se tinha contado com estudantes do Brasil inteiro, por via de bolsas, e de uma demanda local reprimida, de gente como eu próprio. Cada um desses bolsistas, de retorno aos seus estados, providenciara algo de melhoria no ensino musical disponível. Em seguida, descobriu-se o interior, com sucursais em Feira de Santana e Itabuna que seriam eliminadas por medidas de economia do reitorado de Miguel Calmon. Ainda assim, o interior da Bahia, sobretudo oriundos de bandas, nos deu gente da geração de Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira e Fernando Cerqueira. Muitos outros alunos talentosos eram remanescentes de levadas que entravam nos Seminários, mas que nunca saíam, pela estrutura curricular indefinida. Deixei Sylvio Pinheiro, por exemplo, estudante mais avançado nas matérias teóricas do que eu. Voltaria, depois de nove anos, com Mestrado, para fazer parte da comissão que lhe conferiria enfim o certificado de regência. Durante seus primeiros vinte e cinco anos de existência, os Seminários fornecera apenas quinze certificados (não diplomas) que a própria UFBA não registrava. Totalmente apática, um diretor da época arguia que “o que justificava os Seminários de Música era o trabalho empresarial que desenvolvia”. De fato, um dos acertos de Koellreutter havia sido a união do ensino com a extensão. Nessa altura, era a extensão, portanto, a preocupação maior. De pesquisa não se falava, o que só viria realmente se juntar num tripé indissolúvel com o ensino e a extensão a partir de 1990, com a instituição do Mestrado. Desde antes de 1976, apresso-me em dizer, já havia preocupação com pós-graduação.

Uma indisposição séria entre o Reitor e o então Diretor determinou o afastamento deste. Widmer foi o homem de confiança indicado para substituí-lo. Aqui começo a pagar meus débitos: seu Coordenador de Ensino (1967 – 1969), Widmer me dizia, caso aceitasse, teria a princípio muito trabalho, mas em dois ou três meses estaria tudo normalizado e poderia voltar a tratar da vida. Ele sim, era um mestre em distribuir tarefas. Já começara minha arenga com a instituição desde que chegara, trabalhando para vender a ideia do ensino integrado das teorias musicais (gramáticas, realmente), a serem recriadas à base da literatura, se possível executada em classe. O programa de Literatura e Estruturação Musical (LEM) que, sempre julguei deveria estar a cargo de compositores (maus teóricos que fossem, seriam pelo menos criativos), não se distanciava muito do que o Widmer próprio fazia, assim passando a estruturá-lo juntamente com Jmary Oliveira. O programa foi emulado em diversas instituições brasileiras, como havia ocorrido nos Estados Unidos. Quanto a mim, só voltaria a tomar fôlego dez anos depois.

O ato mais traumático desse período, impossível de ser replicado hoje, foi ter submetido todo o alunado dos Seminários a exames de controle. Não havia, ou não se aplicava uma noção clara do que se julgasse dever ser o nível superior nos estudos musicais. O Conselho Federal de Educação, o mais próximo que chegou a contar com uma autoridade em música foi Clóvis Salgado, e isto graças à Lia Salgado. Teve ele pelo menos a grande virtude de perguntar, em visitas a centros qualificados e pela aceitação de propostas, o que se julgava que nacionalmente deveriam ser os cursos superiores de música, em termos de currículos mínimos, número mínimo de horas e enquadramento do tempo de integralização curricular.

Num mínimo e num máximo. A formulação de 1969 não é isenta de alguns equívocos. A ideia de acentuar a operacionalidade dos cursos de instrumento e canto pela redução do tempo (cursos de curta duração, eram ditos) e de evitar a proliferação dos cursos de regência e composição pelo enorme alongamento dos mesmos é inteiramente irreal. Algo parecido ocorreu com os cursos de formação de ator, definidos como de nível médio (para se ser ator precisa-se apenas ser desinibido, se ter um bom diretor, disse-me Manuel Diegues), enquanto os de direção teatral, de cenografia e de iluminação eram cursos superiores. Isso acabou gerando um teatro de diretores, até que uma correção fosse feita. Ora, sem uma rede de educação musical extensa e competente (até quando teremos de justificar a necessidade de uma educação auditiva?), sem escolas profissionalizantes de música, em nível de segundo grau, coordenando formação musical com educação secundária (a Escola Manuel Novaes, única do gênero na Bahia, foi descontinuada como tal), não há viabilidade quase nenhuma de formação de instrumentistas de nível superior em três anos. Mesmo com os Testes de Aptidão que conseguimos inserir a duras penas, ainda é difícil assegurar um nível razoavelmente homogêneo e viável nas classes universitárias de música por este Brasil afora. E o que ainda se vê é um sistema interno de vasos comunicantes, com base em transferências internas, através do qual o estudante que não tem nível suficiente para admissão no curso de sua preferência, procura nivelar-se pelo acesso a cursos pelos quais de fato não se interessa.

Os Seminários que encontrei dizia ter mais de uma centena de estudantes de nível superior. Não se exigia o segundo grau nem que se fizesse nada muito bem. O critério para nível superior, pressurosamente perseguido em função do acesso a bolsas, consistia apenas num exame final de teoria elementar. Não se cobrava que essas meras regras de notação tradicional fossem acopladas à percepção, nem muito menos a um fazer musical. Os três parâmetros reunidos representaram uma redução dos cursos superiores para apenas 33 estudantes. Não se tratava de uma medida puramente antissocial, porque ao tempo em que estrangulávamos a graduação e lhe dávamos um fluxo previsível, abríamos os Seminários para baixo, por via de sua indispensável divisão preparatória, os atuais cursos básicos.

É dispensável abordar as batalhas que tivemos de lutar. Entre 1968 e 1971 a Reforma Universitária do Governo Militar nos atingia em cheio, mesmo que os exageros iniciais da censura pouco a pouco decrescessem. Na Universidade Federal da Bahia, a morte prematura do Reitor Miguel Calmon e a recusa em se aceitar Orlando Gomes como sucessor, grande autoridade em Direito Civil e do Trabalho que era, autor de um projeto de reforma do Código Civil, o caminho se abriu para o reitorado de Roberto Santos, homem de ciência (médico), pesquisador reconhecido, então membro dos mais ativos do Conselho Federal de Educação, juntamente com Newton Sucupira e Walnir Chagas. Filho de Edgard Santos, embora não fosse nada hostil às escolas de arte, o Dr. Roberto conhecia por dentro os excessos cometidos no período das vacas gordas. Havia também ressentimento, um backlash, de instituições que se ressentiam da projeção das referidas escolas. A reforma da UFBA não seguiu inteiramente o modelo preconizado, no que tange

à racionalização. Instituições ou áreas que concentravam poder político praticamente se multiplicaram. Outras, como a área de artes, quando muito evitou a fusão com Belas Artes, mas reuniu as demais escolas numa única Escola de Música e Artes Cênicas (1968). Nem tudo estava perdido, pois pelo menos passávamos a ter representantes próprios nos conselhos superiores da UFBA. Salvamos muito mais, inclusive os cursos preparatórios, quando o próprio excelente Colégio de Aplicação foi eliminado. Coube a mim, creio que por default, a taça amarga, isto é, a fusão e principalmente a departamentalização da nova unidade, tornada matéria política. A implantação dos diversos colegiados de cursos de graduação (quatro para os de música) vis à vis apenas dois departamentos, o de Composição, Literatura e Estruturação Musical, e o de Música Aplicada, aquele bastante homogêneo e versátil, este subdividido em especializações, assegurava o que era possível fazer naquele período, garantindo de certo modo a junção do ensino de composição e matérias correlatas com o programa integrado de que já tratamos, sem uma pulverização que decorreria de solicitações distintas a partir dos quatro cursos.

Coube necessariamente a Jamary e a mim a reestruturação dos cursos, com a indispensável colaboração dos demais professores. O sistema de créditos e pré-requisitos deu-nos grande trabalho. Mesmo que a definição da unidade de crédito tivesse sido feita por mim, na Comissão de Regimento Geral, a pedido do Reitor (no fundo uma medida de densidade), necessitávamos o reconhecimento de um crédito-trabalho a ser mensurado por via de uma irregular relação entre a hora-aula padrão e o tempo médio de envolvimento do aluno com e para a aula: normalmente uma hora de aula expositiva para duas de preparação, ou seja, três horas do tempo do aluno. O mesmo padrão não poderia ser mantido para uma aula tutorial (cujas maior ou menor presença do professor afetaria apenas a supervisão), com o tempo de prática do aluno de várias horas por dia, para uma simples hora semanal de aula. Isso era essencial que se respeitasse, pois do contrário resultaria numa teorização dos cursos, vez que disciplinas predominantemente teóricas teriam o mesmo crédito que as tutoriais. Outro aspecto difícil foi a questão da semestralização. O progresso do estudante nas tutoriais não pode ser apurado em prazo curto. A integração dos conhecimentos, dependendo de tantos fatores físicos, mentais, psicológicos, não se processa numa ordem seriada, como conhecimentos na área das exatas que se encaixam de tal forma que um teste num determinado ponto representa um teste em todos os pontos que o precederam. Enfim, lutamos e conseguimos manter parte de nossas disciplinas em regime anual, semestralizando as de caráter predominantemente teórico-informativo.

Em 1971 estávamos com o Regimento Interno da Escola aprovado, sinalizando o fim do período previsto de transição. Com a Congregação finalmente instalada, foi eleita a lista tríplice da qual eu constava, sendo eventualmente indicado para Diretor no período de 1971 a 1975.

Fora da Escola, a primeira indicação para o Conselho Estadual de Cultura viera em 1970, reconduzido como titular em 1975. Em função disso, tive de tornar-me Presidente da Câmara de Artes e de Patrimônio, não que ali não estivessem conselheiros muito mais indicáveis do que eu: Godofredo Filho, grande poeta e homem ligado ao Patrimônio, Américo Simas Filho e Diógenes Rebouças, ambos de Arquitetura e também ligados ao IPHAN. Havia uma questão de protocolo que os fazia relutar em se envolverem com a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia. Daí Manuel Veiga ter sido Vice-presidente (membro nato, muitas vezes no exercício da Presidência) do Conselho Administrativo daquele órgão. Algo semelhante ocorria como membro do Conselho Diretor do Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia (IRDEB), também a partir de 1975. Havia sido também membro do Colégio Deliberativo da Fundação do Teatro Castro Alves (1968) e por fim, até 1976, do Conselho Diretor da

Associação Cultural Brasil-Estados Unidos.

Terminado o mandato de Diretor da EMUS, tinha aprendido a temer o poder. O Conselho de Cultura, órgão ativo e respeitado naqueles tempos, me legou grande lições, entre as quais o temor mencionado e a necessidade de entender melhor o que se passava a meu redor. Já não sonhava com obras primas da cultura musical europeia, uma ou outra até me pareciam ocas, talvez até mesmo hipócritas, e sentia que meu repertório se reduzia. Era mais que tempo para fazer alguma coisa e isto era cuidar da cabeça. O sacerdote do culto às musas tinha pago um preço alto pelo que recebera.

A última ameaça, em 1976, foi permitir meu nome em lista Sêxtupla para Vice-reitor. Uma bolsa da CAPES, pressurosamente anunciada pelos jornais para que ninguém tivesse dúvidas, levou-me, novamente estudante, para os Estados Unidos. Visitara antes a Juilliard, onde não poderia nem mais querer ser admitido: os DMA's eram para pessoas mais jovens que um homem de 45 anos que queria entender melhor as coisas. Visitei a NYU, onde estive com Gustave Reese e com James Haas; seria aceito, mas o que faria com música medieval no Brasil? Passei pela Indiana University, onde conheci Juan Orrego-Salas, uma grande Escola de Música e os famosos Archives for Traditional Music; guiava-me pelas notícias de um DMA que teria surgido talvez com Willi Apel que ali tinha ensinado até 1970. O isolamento de Bloomington me assustou um pouco, porque já agora tinha também Andréa, nascida em 1970, duas filhas portanto para irem comigo e Ryoko.

A visita à UCLA foi de fato a meta, para encontrar-me com Robert Stevenson. Um artigo dele sobre fontes portuguesas para o estudo de música brasileira, de 1968, me deixara muito impressionado. Em menos de meia hora de nosso primeiro encontro, já recebia por tabela uma repreensão pelo tom da crítica feita por Jaime Diniz, com muita razão, a um livro que havia sido publicado sobre história da música na Cidade do Salvador. O livro é bem ruim mesmo, mas o que preocupava meu futuro orientador era que, numa terra onde tão pouco se publicava, quando alguém o fizesse levasse uma crítica severa como aquela. Califórnia seria então o meu destino e da Ryoko que também faria seu doutorado, na USC. Admitida para Musicologia Sistemática na UCLA, logo viu que não era aquilo que pretendia estudar e teve a coragem de mudar na hora.

1976 - 1981

A reforma da cabeça era de fato uma necessidade. Já estava virando etnomusicólogo desde que levei mais de seis meses para dar um parecer no *Folclore Musicado da Bahia*, de Esther Pedreira. Os manuscritos recomendados para publicação num congresso de folclore, mais de vinte anos antes, perambularam pelas gavetas do Itamaraty, sem qualquer providência. Era trabalho de amador, mas de uma senhora já nos seus noventa anos, cuja cadeia de informação a levava aos idos de 1812. A música que sabia lhe permitia apenas que achasse as notas num piano e as escrevesse a partir daí. Tive de montar tudo de volta porque, manipulados, os manuscritos estavam completamente desordenados. A ideia inicial, contudo, tinha sido a de concentrar-me em Musicologia Histórica, voltada para a América Latina. Stevenson logo viu, entretanto, que o caminho era Etnomusicologia e a trilha a de um Brazilianista. Mais uma vez alguém a quem muito devo me recolocava nos trilhos. De Etnomusicologia quase nada sabia, exceto o que tinha aprendido de uma visita de Peter Etzkorn, sociólogo de música, em cujas mãos vi pela primeira vez o logotipo da Society for Ethnomusicology, cujo exemplar doou à Escola.

O aprendizado foi duro, mas nunca vivi período mais rico em minha vida. A UCLA reúne as culturas musicais do mundo ao redor de seus alunos: um rico sistema de

bibliotecas, arquivos de Etnomusicologia, a coleção Kunst com cópias de todos os artigos que compõem a famosa bibliografia que deu o nome atual da disciplina, mesmo que já superada, discotecas, mapotecas, filmotecas, coleções de instrumentos mantidos em condições de funcionamento, laboratórios de transcrição, museus etnográficos, um soberbo corpo de docentes altamente especializados e qualificados, instrutores, e estudantes das mais diversas origens e um apoio técnico impecável. A questão da bimusicalidade, mal compreendida, não se destina à formação de executantes da música do outro, mesmo que num ou noutro caso isso possa ocorrer, mas a um aprendizado antecipado de fazeres musicais altamente educativos, numa antecipação sob controle de um futuro trabalho de campo. O graduado da Juilliard se viu tantas vezes em situação de tão absurda incapacidade, superado com vantagem por qualquer criança, que o que lhe restava da prosápia antiga se foi de vez. Aqui está portanto o depoimento de um membro de gamelão de Sunda, ou de Bali (falando de música de acesso mais fácil) e de um imbecil tocador de tambor (preferentemente me confiavam o parente de agogô que materializava o “time line” certinho, mas que nunca atinava com as mensagens de mudança) de conjuntos da África Ocidental. Nunca cheguei a ser rebaixado definitivamente aos chocalhos, instrumento de mulheres, embora também tivesse tocado bastante. Ali aprendi que os na-na-nás do *Elementary Training* me destruíram a capacidade de ouvir percussão com seus valores melódicos (isto mesmo), timbrísticos, de intensidade, e o que mais, além de durações que fazem dessa música música, não uma abstração. Kobla Ladzekpo, faço claro, não consegui me fazer dançar, principalmente danças de fertilidade em que as cadeiras rodopiam. Deu-me um B por causa disto, o único do doutorado inteiro, mas a masculinidade baiana estava salva. Evidentemente, o interesse pela música indígena e afro-brasileira me fizeram buscar a base antropológica da etnomusicologia, não a limitando a uma mera musicologia sem homem. Transitei por tudo isso, entretanto. Devo lembrar Max Harrel (Indonésia), Boris Kremenliev (Bulgária), Nazir Jairazbhoy (Norte da Índia), Kwabena Nketia (África), Peter-Crossley-Holand (Etnomusicologia Geral, Música Tibetana, Organologia), evidentemente Stevenson (América Latina, Portugal, Espanha, Bibliografia); entre outros, inclusive Bradshaw e Malcolm Cole, de musicologia histórica, que também me prepararam para os qualificativos. Tive ainda o privilégio do contato frequente com Alan Merriam durante o período da sabática que passou no Departamento de Antropologia da UCLA.

Durante esse período não me foi permitido tocar piano, entretanto, um jejum de cinco anos que, no fim das contas, surpreendentemente não me liquidou. Deduzo daí que a mente musicalmente ativa, mesmo que voltada para outras culturas, não chega a extirpar os elementos da enculturação de origem, apenas alarga o seu idioleto musical.

O Candidate in Philosophy in Music, o chamado ABD (all but the dissertation) me foi conferido em 1980. Com ele veio o Certificado de Mérito da UCLA Alumni Association que me foi outorgado na mesma ocasião.

Esse ano de 1980, porém, trouxe uma grande crise. Christina queixou-se de dores na perna que resultaram serem causadas por um tumor cartilaginoso, felizmente benigno, que aflige adolescentes, não se sabe por quê. Situado na parte superior do fêmur, com redução da área de resistência do osso, poderia resultar numa fratura em lugar que a deixaria estropiada pelo resto da vida. Escola e médicos se articulam bem no distrito escolar de Santa Mônica. Christina saiu da Escola diretamente para o Hospital, para sofrer a primeira de duas intervenções: uma para biópsia, outra para remoção da parte afetada do osso e implante de material retirado da bacia. As preocupações eram tantas que acho ter pirado pela primeira vez. Horas passadas com o livro aberto ou diante da máquina de escrever não conseguiam um minuto de concentração. Meu orientador, Stevenson, em

véspera de viagem ao México, pareceu ter aceito a ideia de que não poderia lhe entregar trabalho naquele trimestre. Pelo contrário, homem sensível, mas solteirão inveterado, passou a julgar que minha família não colaborava comigo. Diante de suas responsabilidades perante o governo brasileiro e já tendo eu um diploma, julgava que já poderia voltar. Deu-me, por consequência um Incompleto que, segundo os critérios da UCLA, continuariam indefinidamente como tal, mas que, caso me matriculasse, disparava uma contagem regressiva para sua remoção.

A decisão de contrariá-lo foi tomada com Ryoko, certos das possíveis consequências. Foi consultada também a CAPES e a Chefia do Departamento de Música e obtido um excepcional adiamento de seis meses além do quarto ano. A reação do mestre foi o que esperava: 50 páginas da dissertação, na primeira semana; cumprido isto, 100 páginas para a segunda; para a terceira exigiu 150 páginas, já preocupadíssimo com minha saúde. Com as 300 na mão virou-se e me disse: “Now we are in business!”. A partir daí nunca veria tamanha dedicação. O meu caro Dr. Stevenson lutou ao meu lado para que “Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases” estivesse pronta para a defesa no mais breve tempo possível, perante uma banca de doutorado que incluía ele próprio, Nketia, Bradford Burns, M. Dias. O Ph. D. me foi conferido em 1981 e, logo depois, chegaria também o “Award for Academic Distinction” da UCLA Alumni Association.

Voltaria ao Brasil com três tarefas: organizar um arquivo inter-americano de etnomusicologia (ainda não foi possível, mas venho tentando), instituir a disciplina na pós-graduação e graduação (feito), instituir um laboratório de transcrição (ainda não foi, mas já se esteve perto). Não sabia, entretanto, que a tarefa maior estaria na consolidação da música como área de pós-graduação e pesquisa. No terreno das certezas só me sobrara uma: a de que nada sei.

A parábola tem um ápice?

1981 a 1994

Esta é a segunda etapa da servidão: a consolidação da área de música como área de pós-graduação e pesquisa e a inserção da Etnomusicologia na pós-graduação da universidade brasileira. Mantereí a matéria em caráter esquemático, pela premência do tempo.

Notava-se logo ao voltar de um doutorado - terei sido talvez o primeiro da área - a necessidade de manter um perfil baixo. Havia um pecado de se ser doutor que feria suscetibilidades. A exigência de titulação para o ensino universitário parecia a própria negação do talento. É provável que nas instituições dois tratamentos distintos necessitassem ser dados: aos mais novos exigir tudo; aos mais velhos deixá-los ao próprio alvitre, auxiliando no que fosse possível mas impondo nada. A própria pressão do estudante, ao contato com os colegas dos cursos de pós-graduação, constituiria uma contribuição sensível. A implantação da pós-graduação traria portanto um benefício indireto e imediato à graduação e, através do alunado, ao docente renitente. As próprias instituições dividiam-se em dois tipos: as que pacientemente vinham buscando qualificar seu corpo docente para implantar a pós-graduação e as que buscavam atalhos. Os atalhos, era fato comprovado, não produziram pesquisa. Três centros haviam sido identificados (Gerard Béhague como consultor) como locais em que a pós-graduação seria possível, a Bahia entre eles. Só nos convencemos a fazê-lo quando não mais possível seria esperar. Rio e São Paulo haviam se antecipado com cursos de perfis muito diferentes, talvez um excessivamente prático, na época, outro excessivamente teórico. Um terceiro surgira sem

conhecimento da CAPES.

Em 1981, passei a ser frequentemente chamado como consultor, pela agência que me mandara ao exterior (até 1976, bolsas para as artes tinham sido suspensas). O problema maior, de início, parecia girar em torno da maneira de se fazer a avaliação. Para isso, como uma prévia de um encontro patrocinado pela Universidade Federal de Ouro Preto, desejosa de dar início a seus cursos na área das artes, organizou-se um Encontro, com músicos e artistas plásticos de vários centros onde o problema seria discutido. Para mim ficara claro, para meu orgulho, que a área não aceitava soluções paternalísticas. Esquecida já por mais de uma década a contar da instituição da pós-graduação brasileira, não se trataria apenas de desobedecer às regras, como pregava Cláudio Moura Castro com alguma razão, regras que não haviam sido concebidas para nós a quem acusava de termos uma mentalidade cartorial, mas de fazer as coisas direito. Como, por exemplo, implantar uma pós-graduação inteiramente gerida por gente que não tinha experiência alguma de pós-graduação? Os de fora nos consideravam complicados, complicação com conotação de confusão. Não se tratava disso, mas de instrumentos impróprios de avaliação de que resultava essa imagem. A música se reveste de mistérios que tememos desvendar. Pode ser vista em termos metafísicos, como uma doação de fora para dentro, de um deus, de um herói. Pode ser vista também em seus próprios termos como uma mera sintaxe de sons. Os conceitos de música no Ocidente têm variado entre esses dois tipos. Por que não respeitarmos essa sacralidade, se isso parece essencial? Não é o caso das musicologias, que devem tender para o científico; tampouco da educação musical. Aqui o trabalho publicado é o foco, como em outras disciplinas que usam a linguagem comum, prosaica que seja, para se comunicarem. O problema aqui é o da articulação das duas linguagens a que já me referi. No caso de compositores e executantes, a avaliação se faz por duas vias: a da obra ou da execução e ao do memorial crítico que a deve acompanhar, uma vez que estamos tratando com a formação de professores de terceiro grau que devem se articular também pela fala. Fez-se progresso também a partir do momento em que se distinguiu a produção musical em geral, qualificável como outras formas de produção em outras áreas, daquele tipo de produção que particularizamos como pesquisa. Esta tem um protocolo básico que é o mesmo para todas as áreas. Não será fácil criar um CNPq das Artes, como alguns acham possível.

A consultoria junto ao CNPq foi para mim um reaprendizado da realidade brasileira. A partir de 1984, e até 1986, graças a Fred Litto, de Comunicações, o CNPq admitia os dois primeiros consultores na área das artes. Bárbara Heliadora, autoridade em Shakespeare e uma cultura polivalente, e eu próprio. Nunca me passou pela cabeça, e a visão etnomusicológica não permitiria, que segmentasse a área de música para manter no CNPq apenas as musicologias, a educação musical e os teóricos em geral. Muito pelo contrário, lutei para que todos estivessem lá, com os ajustamentos possíveis.

É necessário que os músicos se lembrem que o CNPq é uma instituição criada e dominada por físicos, desde sua origem. As ciências sociais e humanas estão lá hoje em pé de igualdade, mas ainda há resmungos. O ingresso das artes foi um passo decisivo que precisamos manter.

A criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), em 1988, por Ilza Nogueira, foi outro fato decisivo. A iniciativa partiu do SINAPPEM, organizada em duas etapas na Universidade Federal da Paraíba, com total apoio do CNPq, ressaltando-se aqui a ajuda lúcida de Marisa Cassim. Fui membro fundador da ANPPOM, membro da primeira Diretoria (1988-1990); novamente a postos no período de 1992 a 1995. Passou a atender à importante atividade associativa que a área necessitava para se conhecer melhor e atuar em conjunto. De minha parte contribuí com a promoção de três Encontros da ANPPOM, em Salvador, cinco Jornadas de

Etnomusicologia da UFBA, nos quais tentei reunir todos os etnomusicólogos que soubesse existirem no Brasil, dois Simpósios Brasileiros de Música, ao fim do qual, em 1993 se criou a ABET já referida, em sua primeira versão.

A inserção de disciplinas de cunho etnomusicológico já recebeu menção anterior neste relato. Iniciamos as tentativas de implantação de pós-graduação com três cursos de especialização, o primeiro dos quais ocorreu durante minha ausência. Seguiram-se um de Piano (1982), coordenado por Ryoko e um em Instrumento de Sopro (1983), organizado por Fernando Cerqueira.

A implantação do Mestrado ocorreu em 1990, tendo a mim como Coordenador até 1994.

A dor da perda de minha filha Christina em acidente de carro, em 7 de agosto de 1990, poucos dias antes do Seminário Inaugural do Mestrado, é o segundo pesadelo do qual jamais posso escapar. Quem sabe essa pós-graduação é em parte a homenagem que lhe presto todos os dias. Apenas mais alguns detalhes:

1982-1984: Vice-diretor do Centro de Estudos Baianos da UFBA

1984: Chefe do Departamento de Música da EMUS, por necessidade; eventualmente, a bendita separação das Escolas

1986: Medalha de Mérito Castro Alves, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia

1988-1992: Novamente membro do Conselho de Coordenação (Presidente da Câmara de Graduação, ao final do mandato) e do Conselho Universitário da UFBA; membro do Conselho Editorial da UFBA; Membro da Comissão de Iniciação Científica da PRPPG

1989: novamente, lista sêxtupla para Vice-reitor, sem risco

1992: membro titular do Conselho de Cultura, presidente da Câmara de Artes, Vice-Presidente

1993: Pesquisador Ia do CNPq

1993 – 1995: Coordenador de Área (Artes e Música) e membro do Conselho Técnico e Científico (CTC) da CAPES, por indicação dos cursos de pós-graduação stricto sensu da Área

24 setembro 1993: membro fundador da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e seu presidente temporário (1ª versão)

17 março 1994: Posse na ABM, Cadeira nº 31 (Patrono Guilherme Teodoro Pereira de Melo)

23 junho 1994: aposentadoria como professor da UFBA, continuando a ensinar e orientar no Programa de Pós-graduação em Música.

Mantereí sem desenvolver o final desta história.

Declinante?

1996 a 2001

O aposentado na ativa

23 outubro 1996: Título de Professor Emérito da UFBA

Continuam os Seminários Gerais em Etnomusicologia I a III, os Seminários em

Estudos Bibliográficos e Metodológicos I, tarefas de orientação de mestrandos e doutorandos, participação no Colegiado da Pós-graduação

Projetos de pesquisa em andamento

Gravações de CD's de modinhas

Coordenador do Núcleo de Estudos Musicais (NEMUS)

Página de Bibliografia na INTERNET

Pareceres ad-hoc para várias instituições: alguns pepinos

1999: críticas à política de cultura (de indústria cultural do Estado), afastamento do Conselho de Cultura

Algumas nuvens

Resultantes de uma maior abrangência

Resultantes de impaciência

Resultantes de desconhecimento

Necessidade de articulação da experiência do mais antigo com o élan e criatividade do mais jovem

Algumas promessas

A ABET (2ª versão, com muitas melhoras e alguns retrocessos)

Alto nível dos participantes brasileiros do ICTM

Homenagens

Os setenta anos na Bahia

Na ANPPOM, em Belo Horizonte (?)

Convite para o ICTM

Os primeiros doutores

47 anos de uma instituição séria, para produzi-los, a fragilidade de tudo isso

Algum ponto de impacto: shrapnel?

Preocupação com a poluição sonora e prevenção da surdez

Dados alarmantes

Problema de medicina ocupacional, mas não de saúde pública

Proposta de um fórum interdisciplinar para elaboração de um documento de consenso sobre o qual as ações se baseiem

Tarefa de músicos e de educadores musicais

A ABM deveria chamar a si essa campanha