

## SÉRIE TRAJETÓRIAS 2009

Palestrante: Ilza Nogueira

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 13 de julho de 2009

Hora: 17:00

### Musicologia e composição em comunicação interativa

I - Aspectos de uma formação acadêmica multidisciplinar: experiências no Brasil, Alemanha e Estados Unidos.

Influências: (circunstâncias que conduzem à descoberta de um determinado talento, desenvolvimento de habilidades, afinidades intelectuais, etc.)

Ambiente familiar: anos 50, primeira infância, vivendo na casa dos avós paternos, ambiente de tios e tias solteiros, onde havia um piano alemão na sala de visitas, centro de reunião da família e amigos após o jantar para saraus de canto e piano. A tia Lécia era formada em piano pelo Instituto de Música posteriormente incorporado à UCSal,<sup>1</sup> onde estudara com Sílvio Deolindo Fróes (1864-1948).

E o tio Orlando, engenheiro mecânico, era também violista, e tocava na Orquestra da Universidade da Bahia; tocava também piano e atuava como secretário da Sociedade de Cultura Artística da Bahia – SCAB, presidida pela cantora lírica Alexandrina Ramalho.

Vale aqui uma pequena digressão sobre a SCAB: Alexandrina era baiana e estudara canto em Milão, com Pietro Lampertine. Segundo Manuel Veiga, de volta da Itália ela passou pelo Rio de Janeiro, dirigindo a Pro Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências. Chegando à Bahia, ela se empenhou em fundar uma sociedade semelhante à que dirigiu no Rio de Janeiro. Walter Gieseking, Marian Anderson, Yehudi Menuhin, Cláudio Arrau, Artur Schnabel, os Meninos Cantores de Viena, Lily Kraus, dentre muitos outros grandes nomes da Música, apresentaram-se em Salvador através da SCAB. Desde a idade dos 7 para 8 anos, eu sempre acompanhava o tio Orlando aos concertos, levando e trazendo inclusive os artistas do hotel à sala de concertos e de volta ao hotel. Nessa época, eu já saía de uma iniciação Musical realizada sob a orientação de Rosita Salgado Góes, aluna de Koellreutter.

Esse ambiente musical em que eu transitava, os saraus noturnos em família e os concertos da SCAB, fatalmente me conduziram da escolinha de Rosita Salgado Góes para os *Seminários Livres de Música* da UFBA em 1959. Inicialmente, estudei piano com Maria Angélica Bahia Koellreutter e matérias teóricas com Ernst Widmer (teoria elementar e percepção) e sua primeira esposa, soprano Sônia Born (rítmica Dalcrose).

Em 1966, ingressando no nível superior dos estudos musicais, passei a estudar piano com Pierre Klose, um excelente acompanhador e camerista. Ao mesmo tempo, eu também ingressava no

---

<sup>1</sup> Fundado em 1897, o Instituto de Música da Bahia foi a segunda escola de música fundada no Brasil e regulamentada pelos órgãos governamentais. Foi reconhecido pelo DECRETO Nº 29180, DE 19 DE JANEIRO DE 1951.

curso de licenciatura em Letras Anglo-germânicas da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia.

Vale aqui também uma digressão para o que significou a Universidade Federal da Bahia,<sup>2</sup> especialmente no campo das artes, para a formação da minha geração.

Poderia-se chamar o período entre meados dos anos 50s e início dos anos 60s na vida cultural de Salvador como a “Era Edgard Santos”<sup>3</sup> (Reitor fundador da UFBA) e resumir seu ideário com uma epígrafe de Koellreutter, extraída de um folheto publicado quando da inauguração do prédio novo dos Seminários Livres de Música (1962). Apesar de se referir à música, ela pode ser aplicada a toda a criação daquele momento:

“*Constructio ad synesin*’

*Isto é, composição que atende mais ao sentido do que ao rigor da forma.*

*Organização serial dos elementos sonoros. Afinação microtonal.*

*Conjunto de estruturas permutáveis.*

*Forma sem forma.*

*Contínuo de som e silêncio.*

*Um nada de possibilidades ilimitadas.*

*Um vazio de conteúdos inesgotáveis. Música como exercício de integração.”*

Eu gostaria de citar um depoimento do poeta e antropólogo baiano Antônio Risério sobre a era Edgard Santos, em seu livro *Avant-Garde na Bahia*:<sup>4</sup>

“Derrotar a província na própria província parece ter sido, de fato, a palavra-de-ordem geral. A província se pensava planetária; Informações de e para todos os lugares. Aquele foi o tempo em que a vida baiana esteve marcada pelas idéias e pela ação de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka [dançarina polonesa], Eros Martim Gonçalves [cenógrafo e diretor teatral], Ernst Widmer, Carybé, Mário Cravo, Pierre Verger, Smeták, Milton Santos [geógrafo e escritor], Jorge Amado, Dorival Caymmi e João Gilberto. Nesse tempo começou a luzir a constelação de Glauber Rocha, Caetano Veloso, João Ubaldo Ribeiro, José Carlos Capinan e Gilberto Gil.”

“[...] O que aconteceu na Bahia do final dos cinquenta ao início dos sessenta é ainda um aspecto pouco conhecido – embora determinante – da história recente da cultura brasileira.”

“Que aquele momento foi especial não se tem dúvida. Que ali frutificaram invenção e experimentalismo, muito menos. Que a agitação repercutiu viva e fundamente no conjunto

<sup>2</sup> A **Universidade da Bahia** foi criada em 8 de abril de 1946, através do Decreto-Lei 9.155. Era, então, formada pela Faculdade de Medicina e suas escolas anexas - Odontologia e Farmácia - e pelas Faculdades de Filosofia, Ciências Econômicas, Direito além da Escola Politécnica. A efetiva instalação da Universidade aconteceu no dia 2 de julho de 1946, no mais antigo centro de ensino superior do país, a Faculdade de Medicina. Quatro anos depois, a Universidade da Bahia foi federalizada. No dia 4 de dezembro de 1950, o governo federal sancionou a lei 2.234 definindo o Sistema Federal de Ensino Superior. A partir de então, a Universidade da Bahia passa ser denominada Universidade Federal da Bahia.

<sup>3</sup> **Edgard do Rêgo Santos** (1894 -1962 ) foi médico e político. Após a extinção do Estado Novo (29/10/1945, quando Getúlio foi deposto pelas Forças Armadas), esteve à frente da unificação das faculdades baianas na Universidade da Bahia, fundada em 8 de abril de 1946, da qual foi o primeiro reitor. Reelegeu-se sucessivamente no cargo, até 1961, dando um grande impulso às artes na Universidade, com a criação das primeiras escolas superiores de Música, Teatro e Dança do Brasil, além da instalação do Museu de Arte Sacra da UFBA, no Convento de Santa Teresa.

<sup>4</sup> São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

brasileiro de cultura, menos ainda. Mesmo que bem mal conhecida, a vida cultural baiana, no período em questão, é referência constante para todos os que se debruçam, com um mínimo de atenção, sobre a história da produção estético-intelectual brasileira do século XX.”

“Edgard Santos sentiu a possibilidade de recolocar a cidade da Bahia no mapa do Brasil. Seu cacife: cultura. Era preciso que o poder econômico e o poder cultural convergissem para a superação do atraso. No âmago do poder cultural deveria estar a Universidade – pólo da informação nova. Edgard vai-se concentrar na instituição universitária, e dela fazer o centro da agitação cultural, através de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-intelectual.”

“Aqueles foram tempos de uma ação cultural ampla, vigorosa e inventiva. [A arquiteta ítalo-brasileira] Lina Bo Bardi,<sup>5</sup> [o pensador português] Agostinho da Silva e Koellreutter foram formadores de mentalidades e de sensibilidades, faróis da liberdade de pesquisa e da aventura criadora, em suma: encarnações de uma *pedagogia da inquietude*, e não, certamente, inspiradores diretos de estratégias de construção e/ou de procedimentos estéticos específicos.”  
Sobre essa época na Bahia, assim se expressou Caetano Veloso:

“Chegar a Salvador no ano em que eu ia completar 18 anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim o décimo daquele impacto. O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia minha vida ali um deslumbramento.”

Em seu ensaio autobiográfico de 1980, Ernst Widmer escreve sobre o que mais o atraiu na Bahia naquela época, para que aí se radicasse: “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intensivo e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça.”

Ao contrário de Koellreutter, que não sofreu nenhuma transformação estética especial ou mesmo ordinária em seu contato com a realidade cultural da Bahia, em termos razoavelmente visíveis ou localizáveis, Widmer e Smeták arquivaram a gravata literal e metaforicamente, parecendo predispostos a incrementar o desvio da norma européia. Neles encontramos não só uma mudança comportamental, mas também uma evidente transformação da sensibilidade e do pensamento. A vivência baiano-brasileira alterou seus modos de ser, pensar e estar. Para Smeták, o Brasil era “a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializariam uma nova ordem e lógica”.

Widmer e Smeták vieram para influenciar uma cultura. Influenciaram. Mas também foram, em graus variáveis, influenciados por ela. Quanto a Smeták, por problemas financeiros, teve de recorrer ao repertório de conhecimentos domésticos de liutheria e se tornou luthier; essa simples decisão o conduziu a uma direção não programada, fascinante: a criação de novos instrumentos para uma nova música, ou para um novo som. Como dizia ele: “O que aconteceu é que me interessou muito mais o mistério do som do que o da música”. E para construir suas

---

<sup>5</sup> **Achillina Bo**, mais conhecida como **Lina Bo Bardi**, (Roma, 5 de dezembro de 1914 — São Paulo, 20 de março de 1992) foi casada com o crítico de arte Pietro Maria Bardi e sua obra mais conhecida é o projeto da sede do MASP, Museu de Arte de São Paulo. No final dos anos 1950, aceitando um convite de Diógenes Rebouças, vai para Salvador proferir uma série de palestras. É o início de uma temporada na Bahia, onde dirigiu o Museu de Arte Moderna e fez o projeto de recuperação do Solar do Unhão. Dona Lina, como os baianos a chamavam, permaneceu em Salvador até 1964.

plásticas sonoras, ele empregou constantemente a cabaça. E ao vê-las prontas, relacionou-as com os instrumentos hindus, africanos e dos índios brasileiros. Miscigenou-se, portanto, Smeták.

Widmer não ficou atrás. Despido de preconceitos acadêmicos, ele chegou a colocar o batuque candomblezeiro no círculo da música minimalista: no toque do atabaque no terreiro, e não na quietude glacial de Philip Glass e correligionários, estaria a música minimalista que realmente interessava: “... nós já temos, na fonte, o candomblé, o batuque, espécie de música minimalista que tem toda a pujança e força.” E por esse caminho ele chegou ao lance estético – mais interessante como concepção do que como resultado compositivo – de sua *Possível Resposta*, onde promoveu a integração da Orquestra Sinfônica com o afoxé.

Na época dessa efervescência cultural da Bahia atuava o Grupo de Compositores, e apesar de estudar piano como objetivo principal, eu também estudava composição com Widmer e cantava no Madrigal da Universidade, sob a sua batuta, junto com Fernando Cerqueira e Lindemberg Cardoso. Nos anos de 1969 a 1971 eu integrei o Grupo de Compositores da Bahia. Devo destacar a nossa participação nas Apresentações Compositores da Bahia, como jovens compositores e intérpretes, como uma das experiências enriquecedoras do nosso período de aprendizado e vivência musical.

Concluindo o curso de Bacharelado em Instrumento (piano) e a Licenciatura em Letras em 1971, casei com o violinista baiano Leopoldo Nogueira fomos residir em Recife, onde ele estava recém contratado para integrar a Orquestra Armorial de Câmara de Ariano Suassuna. No Conservatório Pernambucano de Música, iniciei a vida profissional em 1972.

No entanto, Recife significou apenas um hiato de dois anos na minha formação acadêmica. Em julho de 1974 seguíamos para estudar na Alemanha, com bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD). Meu objetivo era estudar composição em Colônia com Maurício Kagel, ele havia sido recentemente contratado pela *Musikhochschule*, então dirigida pelo cellista Sigfried Palm. Eu fui a segunda aluna de Kagel na sua classe de *Neues Musiktheater*. A entrada de Kagel na *Hochschule* coincidia com a inauguração do novo prédio, que, por sua vez, decorria da incorporação dos conservatórios independentes de Aachen e Wuppertal em 1972, formando a *Staatliche Hochschule für Musik Rheinland*. Dentre os professores da época, estavam os irmãos Kontarsky, Vinko Globokar, Max Rostal, e Johannes Hoemberg, que havia lecionado por uns anos nos *Seminários de Música* da UFBA, a convite de Koellreutter.

No auditório da Hochschule, pude assistir a apresentações de obras de Stockhausen coordenadas por ele – *Mantra* (para piano e eletrônica, 1970) e *Inori* (para um ou dois dançarinos-mímicos e orquestra, 1973-74), e obras de Maurício Kagel – *Staatstheater* (1970), *Exótica* (para instrumentos não europeus, 1970-71), *Acustica* (1970, para sons experimentais, alto-falantes e 2 a 5 instrumentistas). Lembro que o filme *Ludvig van* (1970), em sua irreverência e beleza, foi uma das vivências artísticas que mais me impressionaram na época. Nos 3 anos que vivi na Alemanha (julho de 1974 a julho de 1977), assisti a estréias de Kagel em Donaueschingen, Bonn, em Colônia, como *Zwei-Mann-Orchester* (1973), *Mare Nostrum* (1975) – descoberta, pacificação e conversão do mediterrâneo por uma tribo do Amazonas, *Kantrimusik* (1975, para vozes e instrumentos) e *Bestiarium* (1976).

Sair da Bahia para estudar em Colônia significou para mim, portanto, fazer o percurso em direção à fonte das informações que tínhamos em Salvador através dos LPs que o Instituto Goethe cedia à escola, e de recitais com músicos alemães cujas turnês o instituto patrocinava. Se Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira se alinhavam ao regionalismo nordestino incentivado por Widmer, eu e Jamary, por outro lado, já nos sentíamos mais confortáveis nos esquemas intelectuais e abstratos do que nos temas folclóricos. Estudar com Kagel foi, precisamente, realizar o percurso inverso do estudo com Widmer. Citando o próprio Widmer: “Enquanto Kagel saindo da Argentina para a Europa se tornou um super-erudito, fazendo um percurso inverso, eu resolvi despír a casca do eruditismo, tornando-me um compositor nordestino, no âmago da coisa”.<sup>6</sup>

Vale salientar que minha experiência de estudar composição com Widmer foi praticamente insignificante tanto em termos de tempo (3 períodos letivos) quanto de produção, enquanto a de frequentar suas classes de Literatura e Estruturação Musical significaram muito mais no sentido da construção de um lastro de conhecimentos estéticos e técnicos.

Sobre Widmer como professor de composição, eu preferiria comentá-lo com suas próprias palavras: A meu ver o professor de composição deve interferir o menos possível e propiciar o mais possível. Nada de regras, apenas abrir horizontes, fazer conhecer obras contemporâneas de todas as correntes e aplicar exercícios técnicos individualizados afim de aguçar o *metier*. (Widmer, Ernst. A Formação dos compositores contemporâneos... .. e seu papel na Educação Musical. Documento datilografado não publicado, 5 p. 1988).

Essa postura se reflete na “Declaração de Princípios” do Grupo de Compositores da Bahia”, um documento datado de 1966, ano de fundação do grupo, e elaborado por alunos de Widmer – Jamary Oliveira e Milton Gomes – para ser inserido no programa de um concerto do grupo.

Em 1985, comentando a respeito do Artigo Único da “Declaração de Princípios”, Widmer se expressa assim: “Embora aparentemente sem rumo, esta premissa [...] representa um esforço consciente de uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática. Nesse sentido, o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal.”<sup>7</sup>

Quanto a Kagel enquanto professor de composição, eu também gostaria de citá-lo:<sup>8</sup>

A maioria dos compositores que são classificados sob o sentimental *slogan* propagandístico de “seguidores de Anton Webern”, bem como os seguidores de outras direções, são professores de composição ou gostariam de sê-lo. Na maioria das vezes, essa atividade se identifica com o ensino de um método próprio (e geralmente pessoal) e com a análise de suas próprias obras.

<sup>6</sup> Entrevista gravada concedida a Mário Gusmão (1987), disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br>

<sup>7</sup> WIDMER, Ernst. Travos e Favos. *ArT - Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador: Gráfica Universitária [UFBA], n.º 13, p. 63-71, abril de 1985.

<sup>8</sup> KAGEL, Maurício. *Tamtam – Dialogue und Monologue zur Musik*. München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1975, p. 60-61

Dois indícios singulares desse tipo de ensino são:

- a) A obra do professor deve se prestar à finalidade pedagógica ou demonstrar um conteúdo pedagógico, o qual possibilite descrições e transmissão orais (ou escritas). As peças musicais adquirem, então, o caráter de modelos compositivos ou de pátina pedagógica de um estilo.
- b) Os alunos são animados a imitarem o estilo dos seus mestres ou encorajados a utilizarem clichês composicionais, os quais se afirmam como “a maneira” do professor. Um dos principais aspectos do ensino é o influenciar (consciente) por meio dos princípios composicionais do professor, o qual, através das obras dos alunos, pode provar a plausibilidade do seu estilo. O compositor-professor cria epígonos, os quais demonstram publicamente a validade geral do método ensinado. Quanto mais epígonos, melhor para a apreciação do professor na História da Música.

[...]. Na primeira metade deste século, a atividade pedagógica e o trabalho teórico de Hindemith e Schoenberg são um exemplo típico. Enquanto Hindemith, literalmente, matou a linguagem pessoal de seus alunos e reprimiu a sua fantasia pelo uso de suas reduções teóricas, Schoenberg criou – não tanto com suas obras quanto com a dimensão profética de seu pensamento teórico – os pressupostos de uma “Escola schoenberguiana”.

Como se pode observar em seus próprios discursos, Widmer e Kagel concordam em gênero, número e grau no que diz respeito ao ensino da composição. No entanto, num ponto os dois diferiam bastante. Se Widmer, como vemos em suas próprias obras, valorizava a aleatoriedade e a improvisação dirigida, Kagel primava por “fazer as coisas da forma mais conseqüente possível”; trabalhava como um conhecedor buscava ser extremamente profissional.

Lembro de Kagel olhando o portfólio que levei das experiências realizadas na Bahia, e dizendo: Se você deixa aos intérpretes escolhas, e não define suas harmonias integralmente, demonstra que não sabe combinar os sons; eu não julgo ético o compositor usar esse título e não cumprir sua tarefa até a última instância. Lembro também de uma de suas célebres frases: “Quando eu faço algo, faço em um nível tão profissional que dói”. Kagel era tão absoluto no seu processo criativo, que tinha seu grupo de intérpretes minuciosamente trabalhado por ele para suas performances: não somente porque a sonoridade, a atitude e o gesto, eram íntegros e indissociáveis no seu “Teatro musical”, mas também porque seu nível de exigência no detalhamento era grande.

Para me libertar dos *clusters* e das improvisações, ele me solicitou uma peça cuja base fosse harmônica. Durante dois anos eu elaborei *Cromossoms*, uma obra de estrutura aberta para três orquestras pré-gravadas e projeção de diapositivos, na qual sequências de cores correspondiam a sequências harmônico-tímbricas. Com meu regresso inesperado ao Brasil, em consequência da saúde de minha filha, a peça não chegou a ser realizada na Europa, e também no Brasil. O estudo que sustentou a concepção das interrelações estabelecidas entre cores e sonoridades, baseado em teorias de Kandinsky e Paul Klee, foi organizado em forma de um ensaio e publicado em 1978 pela Editora Universitária da UFPB, como uma plaquete intitulada “UMA APROXIMAÇÃO AUDIOVISUAL: Considerações sobre os elementos da criação musical relacionados aos da criação artística visual. Este ensaio foi meu primeiro trabalho publicado. Seis anos após meu regresso da Alemanha, já lecionando no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, afastei-me, na condição de bolsista da Fundação CAPES, para a realização de um Doutorado em Composição na Universidade Estadual de New York em

Buffalo. A universidade havia avaliado minha experiência de 3 anos na Alemanha ao nível de mestrado, e permitido meu ingresso direto no Doutorado. E assim, no período de setembro de 1982 a julho de 1985, tive a oportunidade de estudar com dois nomes expoentes no cenário internacional da composição: Morton Feldman (1926 - 1987), integrante do movimento liderado por John Cage, e Lejaren Hiller (1924 - 1994), pioneiro da composição automatizada. As orientações tutoriais em composição couberam a Hiller. Nele eu reencontrei a atitude Ivesiana que conhecera em Widmer. Numa estética eclética, ele freqüentemente combinava diferentes tipos de técnica numa mesma peça. É o próprio compositor que assim fala: “I just assume that everything and anything can go into a piece if it is appropriate. So, for example, I'll write tonal music if I want to; I'll even insert key signatures if it is useful, something which some people regard as provocative... But I certainly use tonal methods, serial methods, of course, chance methods, charts, mathematical formulas like Fibonacci series, eye music- - you name it. And all of this with or without computers and electronics. But again I say that I try all of them in what you might call a total matrix of possibilities.”

Hiller foi um compositor experimental, no sentido estrito do termo. Segundo ele declarou em meados dos anos 60, seu objetivo de compor música por meio de automação não era a imediata realização de uma unidade estética, mas a concepção e a avaliação de técnicas, pelas quais esse objetivo pudesse eventualmente ser realizado. Encontrar-me com o experimentalismo de Hiller, de alguma forma, era como reatar laços com o movimento baiano dos anos 60.

A experiência acadêmica mais significativa do período de doutoramento para o meu futuro profissional no Brasil foi a oportunidade de estudar com John Clough (1930 - 2003), um dos maiores teóricos da segunda metade do século XX. Foi através de Clough que fui apresentada ao livro de Allen Forte “The Structure of Atonal Music”, publicado em 1973 pela Editora da Universidade de Yale, e ao livro de John Rahn “Basic Atonal Theory”, publicado em 1980 pela editora MacMillan. Do curso de teoria com Clough, eu derivei as bases estruturais sobre as quais desenvolvi minha obra-dissertação, *Transforms* (1985), para quarteto de saxofones e fita magnética. Esse curso também me motivou a idealizar um pós-doutorado em teoria da música, enfocando um repertório contemporâneo.

Quatro anos e meio após o doutoramento, em Dezembro de 1989, saí do país mais uma vez, para a realização do Pós-Doutorado em teoria da música na Universidade de Yale. O tema escolhido para a pesquisa em Yale foi a obra de Ernst Widmer. O objetivo de traçar um perfil estilístico de Widmer, através da análise de uma mostra de sua produção (selecionada pelo próprio compositor) requeria, a meu ver, uma abordagem analítica aberta à interação de conceitos e metodologias de origens teóricas distintas. A escolha para orientação desse estudo recaiu, então, em Janet Schmalfeldt, teórica conceituada por estudos centrados em repertórios caracterizados pela flexibilização entre tonalidade, atonalidade e serialismo, como a obra de Alban Berg. A estada em Yale não valeu unicamente pela orientação competente da Dra. Schmalfeldt, mas também pela oportunidade de assistir, por dois períodos letivos, as classes de três dos maiores teóricos contemporâneos: a classe de teoria Schenkeriana de Allen Forte, a classe de tonalidade cromática de Robert Morgan e a classe de teoria pós-tonal de Joseph Straus, desenvolvida sobre o seu livro “Introdução à Música Pós-Tonal”, publicado naquele ano. O pós-doutorado em Yale me proporcionou um crescimento intelectual significativo em teoria da música, que muito contribuiu para o meu direcionamento profissional após 1991.

## II - Atuação profissional

### II.1 - O ensino

A minha graduação em letras, realizada para acalmar as preocupações dos pais sobre o “pobre futuro de uma carreira musical”, não teve conseqüências profissionais. Minha carreira musical teve início no Conservatório Pernambucano de Música (Recife), como já foi dito, imediatamente após a conclusão da graduação em Música. O motivo da minha saída da Bahia foi e o casamento com Leopoldo, que, como disse anteriormente, já trabalhava na Orquestra Armorial de Câmara. Paralelamente ao ensino de disciplinas teóricas e iniciação musical no Conservatório, em Pernambuco também trabalhei como produtora do setor de música da TV Universitária da UFPE. O conservatório era então dirigido por Cussy de Almeida; a linha pedagógica e a concepção estética das atividades criativas e interpretativas naquele ambiente, tendo o “movimento armorial” de Ariano Suassuna como principal motivação, eram completamente avessas à formação musical que eu tive na Bahia, alinhando experimentalismo e vanguarda. Regionalismo e a tradição musical européia da segunda metade do século XVII ao século XXIX eram as linhas de conduta acadêmica. No campo da criação musical, o movimento armorial dava as cartas. Eu era como uma ave em ninho estranho. Tendo aplicado a metodologia experimental de iniciação musical que vivenciara nos Seminários de Música em Salvador, e utilizado o repertório contemporâneo nas aulas de “Estética da música”, eu me sentia considerada como uma espécie de “anarquista excêntrica”. Busquei uma estratégia de escape e deu certo: após dois anos de desentendimento interiorizado com o conservatório, fui contemplada com a bolsa de estudos do DAAD, que levou ao meu desligamento definitivo do daquela instituição em Julho de 1974.

Regressando da Alemanha em julho de 1977, recebemos, eu e Leopoldo, um convite da Universidade Federal da Paraíba para integrar o corpo docente de um Departamento de Música ainda em situação de projeto. O Professor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque era o reitor desde 1976, e sua conduta não foi menos ousada do que fora a de Edgard Santos na Universidade Federal da Bahia vinte anos antes. Também Lynaldo parecia “querer derrotar a província na própria província, pensando-a planetária”, como disse Antônio Risério sobre o reitor baiano. E assim como a vida cultural de Salvador teve a “era Edgard Santos” entre o final dos anos 50s e início dos anos 60s, a vida cultural da Paraíba teve seus anos dourados entre 1976 e 1982, com a conjunção de ações da UFPB, sob a liderança de Lynaldo Cavalcanti, e do estado, sob o comando de Tarcísio de Miranda Burity, Secretário de Educação entre 1975 e 1979, e Governador no período de 1979 a 1982.

Lynaldo e Burity deram carta branca ao casal Ana Lúcia Altino e Rafael Garcia para contratar professores visitantes, quantos fossem necessários à formação de um departamento completo no nível de formação instrumental na UFPB, e à formação de uma orquestra sinfônica no âmbito do estado. A UFPB e o Governo do Estado da Paraíba assinaram um convênio, por meio do qual os professores do Departamento de Música poderiam atuar na Orquestra Sinfônica. A soma dos salários da universidade e do estado, limitados cada um em si, atraiu muitos estrangeiros e brasileiros de outros estados, que além de participarem da OSPB, formaram grupos de câmara de um alto nível, colocando a Paraíba na “vitrine nacional da música”.

Na UFPB, participei da criação do Curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Instrumento, tendo sido sua primeira coordenadora (1980 – 1982). Durante 20 anos, lecionei na

UFPB Estética & História das Artes, Percepção Musical e Improvisação. Integrei também a equipe fundadora da OSPB, tendo exercido a função de Redatora musical por 10 anos.

Após o pós-doutorado em Yale, que me valeu como uma espécie de especialização nas teorias schenkeriana e pós-tonal, atuei como Professor Visitante repetidas vezes nos principais programas de pós-graduação em Música do país: UFRGS (1991 e 1995), UFRJ (1994), UNIRIO (1997), UFBA (1996 e 2000), UFGO (2002) e UFPB (2006-2008). Com essa atividade, eu introduzi e ampliei, no país, o conhecimento teórico pertinente ao estudo da música pós-tonal. Muitos compositores da nova geração que trabalham com a teoria pós-tonal têm declarado que seu primeiro contato com esse conhecimento ocorreu num dos meus cursos, ou assistindo a uma de minhas conferências, ou lendo um de meus artigos.

## II.2 - A pesquisa

O pós-doutorado em Yale pode ser considerado como o início do desenvolvimento de uma atividade de pesquisa conseqüente. O estudo estilístico sobre Widmer representou o início de uma pesquisa estruturada em fases, voltada ao conhecimento da linguagem musical do Grupo de Compositores da Bahia. A primeira fase foi concluída em 1997, com a publicação do livro “Ernst Widmer: Perfil estilístico”, onde realizei um estudo analítico de 5 obras sob diferentes pontos de vista: da orquestração, do timbre, do trabalho motivico, das técnicas de variação, e da forma. Outros trabalhos relativos à obra de Widmer foram publicados em forma de artigos, resenhas, e disseminados em exposições em congressos e conferências.

Em 1997 iniciei um novo tema, conseqüente do primeiro: a primeira geração de compositores descendentes de Widmer: seus ex-alunos Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso. O estudo levou ao delineamento de pressupostos estéticos do Grupo, o que poderia conduzir à identificação de uma “Escola de composição da UFBA”, contrariando, portanto, o que apregoou Widmer. Os resultados foram publicados em capítulo de livro, artigos, conferências e exposições em congressos.

A partir do ano 2000, decidi-me por um recorte do tema tronco, que pretendia divulgar as obras historicamente representativas dos Compositores da UFBA: aquelas distinguidas em concursos ou de outra forma. Teve início, então, o projeto intitulado Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA. Esse projeto vem gerando três séries de publicações eletrônicas, disponibilizadas em *site* próprio (<http://www.mhccufba.ufba.br/>). O site do projeto é trilingue (português, inglês e espanhol), mas as publicações não são editadas em 3 idiomas.

A série inicial consta de edições críticas de partituras com comentários analíticos de autorias diversas. Hoje ela se encontra no 16.º volume, e inclui obras do período de 1966 a 1981. Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Ruy Brasiliro e Alda Oliveira são os compositores até então divulgados pela série. Os volumes, em forma de livros eletrônicos em arquivos do tipo PDF, são disponibilizados a usuários cadastrados; o que nos permite acompanhar a disseminação da pesquisa.

A segunda série de publicações foi introduzida em 2003, para a edição crítica de textos inéditos ou publicados em edições esgotadas, de caráter teórico, filosófico ou crítico, produzidos pelos compositores. À edição dos textos originais, acrescentam-se comentários críticos, de autorias diversas. Esta série consta atualmente de 3 volumes. O primeiro volume consta da tese

defendida por Widmer em seu concurso para Professor Titular da UFBA, (“Ensaio a uma Didática da Música Contemporânea”) com comentário crítico de Alda Oliveira. O segundo volume é o “Método de Iniciação Musical” de Lindembergue Cardoso, com comentário crítico da Dra. Regina Cajazeira. E o terceiro volume apresenta a “Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia seguida de cinco depoimentos de compositores que integraram o Grupo nos anos de sua formação e vitalidade: Fernando Cerqueira, Guilherme Vaz, Jmary Oliveira, Leon Biriotti e Rufo Herrera, que escreveram sobre o significado daquele documento no contexto de sua época: como se explica como causa ou efeito. Após os depoimentos, um comentário crítico de minha autoria - *"O Grupo de Compositores da Bahia e seu manifesto de 1966"* - reflete sobre a "Declaração de Princípios" no contexto dos manifestos estético-ideológicos que a precederam: o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928), o Manifesto do Grupo Música Viva (1946), e o Manifesto do Grupo Música Nova (1963).

A terceira série de publicações são catálogos-*web*. O primeiro volume é o catálogo de Ernst Widmer, que já acrescenta mais detalhes nas fichas catalográficas, em relação às do catálogo publicado pela Academia. O segundo volume será o catálogo de Lindembergue Cardoso, que estará sendo disponibilizado até o final do ano. Um elemento que considero importante no projeto dos Marcos Históricos é a sua socialização institucional. Doutorandos e pesquisadores de diferentes instituições vêm colaborando com o projeto desde o início, e promovendo assim um interessante “diálogo interinstitucional”.

Ao lado do tema “Compositores da Bahia”, venho também eventualmente abordando temas diversificados, em teoria analítica, teoria composicional e educação musical. Um dos meus trabalhos que considero mais significativos se intitula “A articulação entre a reflexão teórica e a prática composicional na tradição ocidental”; este artigo foi publicado pela *Revista Brasileira de Música* da UFRJ em seu Vol. 21 (1994/95). O título retrata o meu perfil híbrido, de musicóloga e compositora. No CNPq, tenho uma trajetória de 15 anos ininterruptos como pesquisadora bolsista.

#### Funções representativas

Reflexos da atividade de pesquisa e ensino são as funções representativas que ao longo dos anos e esporadicamente tenho exercido.

No ano de 1988 assumi a primeira presidência da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) até o ano de 1989, quando me afastei para o pós-doutorado em Yale.

No período de 1993 a 1997 voltei à Diretoria da ANPPOM, na qualidade de 1.º Secretário da gestão de Jmary Oliveira.

E no período de 1995 a 1997 fui Representante da Subárea de Música no Comitê Assessor de Artes, Comunicação e Ciência da Informação da Diretoria Executiva do CNPq. Nesse período, idealizei e realizei em Brasília, em junho de 1996, o Seminário de Avaliação da Área de Música, evento que fixou temporariamente a estrutura da área, com suas subáreas e especialidades, nos âmbitos do CNPq, da CAPES e da ANPPOM.

Outros Reflexos do meu trabalho de pesquisa são, além da atuação como professor Visitante em diferentes centros de Pós-Graduação em Música, a participação em Conselhos Editoriais de Associações Científicas e de periódicos de música<sup>9</sup>, o exercício da consultoria para agências de fomento à pesquisa e à formação de recursos humanos<sup>10</sup>, assim como a participação em comissões julgadoras de concursos no âmbito acadêmico, e conclusão de cursos de pós-graduação.

### Atividades políticas pela organização da área de Música

Em 1986, quando regressei do Doutorado, eu era o primeiro Doutor em Música da UFPB e ainda um dos primeiros frutos do investimento do Programa Capes-Laspau-Fulbright em doutorados acadêmicos nos Estados Unidos. Desse grupo, contavam Manuel Veiga (Doutorado em 1981), Raimundo Martins (1982), Cristina Gerling (1985) e Mariza Rezende (1985) e Jmary e Alda Oliveira (1986). Éramos, portanto, 5 na região Nordeste e dois na região Sul. O isolamento intelectual me estimulou a idealizar uma articulação desse grupo para ações que, por sua vez, nos articulassem com pós-graduados de outras trajetórias, como Régis Duprat, José Maria Neves, Jorge Antunes. Idealizei, então, um simpósio nacional, que conduzisse uma reflexão sistematizada sobre o ensino e a pesquisa em música no Brasil. O Simpósio Nacional sobre a Pesquisa e Ensino Musical (SINAPEM) foi realizado sob minha coordenação em duas fases, entre janeiro e julho de 1987. O SINAPEM reuniu importantes lideranças nacionais da área de Música em João Pessoa, e gerou importantes documentos políticos e educacionais para a área, enfatizando sua estruturação e organização profissional, além da cooperação inter-institucional. Concebeu o primeiro convênio de cooperação inter-institucional na área de Música, envolvendo 8 universidades do país; organizou uma reestruturação para a graduação em música, encaminhando-a à apreciação do Conselho Nacional de Educação; e recomendou às Agências de Fomento à Pesquisa e Recursos Humanos (CNPq e CAPES) a criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). A proposta da criação da ANPPOM foi imediatamente comprada pelo CNPq e em abril de 1988 estávamos em Brasília, assinando a ata de fundação. Outras recomendações do SINAPEM, como as licenciaturas em Música e a obrigatoriedade do ensino da música nas escolas, não tiveram eco senão bem mais recentemente.

### III - Produção artística

Quanto à minha produção artística, ela não é volumosa. Esteticamente diversificada, essas composições refletem meus interesses teóricos e, principalmente, uma relação antiga com a área de língua e literatura, que data da minha Licenciatura em Letras (1971).

---

<sup>9</sup> Participação em Conselhos Editoriais: Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM (biênio 5.1993 - 4.1995). Periódicos: *Ictus* (Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA), *ART* (Revista da Escola de Música da UFBA), *Debates* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO), *Em Pauta* (Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS), *Música em Perspectiva* (Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR).

<sup>10</sup> Consultoria científica: Fundação CAPES (desde 1986), CNPq (desde 1987), Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (1999), Coordenadoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Londrina.

] Nos anos 70, influenciada pelo vanguardismo disseminado nos fins dos anos 60 pela Escola de Música da UFBA, compus obras baseadas em indeterminação, usando notação gráfica e substituindo os timbres musicais tradicionais por sons concretos, o que se encontra em *Três Roteiros para Improvisação* (1970) e *Metástase* (1971). Em *Idiosincrasia* (1972), instrumentos de Walter Smeták se associam a sintetizadores; e em *Triloquia* (1977), os instrumentistas também têm atuação cênica.

Já na década de 80, a influência dos estudos da teoria dos conjuntos de Allen Forte e Milton Babbitt demonstrou-se em obras como *Kaleidoscope* (1984), *Transforms* (1985) e *In Memoriam Morton Feldman* (1989).

] Outra virada estilística ocorreu no início da década de 90, em minha *Ode aos Jamais Iluminados*, uma obra composta em homenagem a Mário de Andrade, pela passagem do seu centenário natalício e apresentada na Bienal de 1993. A idéia da homenagem sugeriu referências às idéias que dirigiram e caracterizaram a produção literária do escritor, a traços típicos do seu estilo. A intertextualidade, característica estilística essencial de *Macunaíma*, dirigiu a concepção da homenagem musical. Desde então, a utilização de intertextos em várias técnicas vem sendo a característica básica de minha produção (*Cinco Canções da Camera*, apresentada na Bienal de 1997; em *Via Sacra* (2004), em *Reminiscências*, para soprano solo, apresentada no Festival Música Nova de 2006, ou em *Suíte Opara*, apresentada na última Bienal).

Um interesse tardio pela literatura musical folclórica e popular do nordeste brasileiro data dos anos 90s e revelou-se nos *Acompanhamentos para três canções de ninar do folclore musicado da Bahia* (1998), e em adaptações do repertório popular nordestino para meios instrumentais variados. Devo lembrar aqui os arranjos de *História de Pescadores* de Caymmi para quinteto de cordas, de *Fogo Pagô* e *Xanana* de Sivuca para coro e orquestra de câmara (1999), e da suíte de 12 peças do repertório de Luiz Gonzaga, compondo a *Cantata Gonzagueana*, (1998) para orquestra sinfônica com coro, tenor solista e recitante.

Enfim, foi essa trajetória artística, pedagógica e musicológica que me conduziu, no ano de 2003, a ocupar uma prestigiosa cadeira nesta Academia, e no ano de 2004, à categoria de finalista do Prêmio Nacional Jorge Amado da Música Erudita, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, junto a alguns respeitáveis nomes da música erudita brasileira.

Ilustrações em áudio:

*Via Sacra* (2003-4)

*Reminiscências* (2006)

I – início aos 15':32" do DVD [4':51"]

II – início aos 38':35" do DVD [3':55"]

## PRÓLOGO

Série Trajetórias: Antes de começar, eu gostaria de dizer que o depoimento público sobre nossa trajetória de vida acadêmica e profissional requer uma reflexão sobre atividades e trabalhos realizados em diferentes fases do tempo vivido, e circunscritos, portanto, a diferentes circunstâncias e contextos. Isso implica, necessariamente, em um julgamento seletivo que não é fácil.

Com o passar dos anos, o indivíduo que julga sua própria obra se distancia e se diferencia daquele que a produziu. E no seu julgamento, corre o risco de ser injusto consigo mesmo, seja por excesso de indulgência, seja pela ingratidão da memória. A memória não relembra tudo o que se tentou, mas apenas o pouco que se conseguiu. Além disso, a distância que se intercala entre aqueles momentos do fazer e o do julgar só faz aumentar a incapacidade de se falar com justiça em causa própria.

Julgar o passado com os critérios do presente é um anacronismo. E, sobretudo, ofusca o sentido de progresso que, bem ou mal, acompanha o desenvolvimento de um percurso.

Foi caminhando passo a passo que fiz o meu caminho. E esta exposição é um testemunho do meu jeito de caminhar pelos meios acadêmicos, artísticos, burocráticos, e a ampla sociedade de consumo que escuta música por prazer e necessidade, e que também – e principalmente – justifica o fazer música.