

Paulo Costa Lima



# TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR III

Lugar de fala e memória





# TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR III

Lugar de fala e memória

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

## REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

## VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

## ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

## DIRETORA

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

## CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Paulo Costa Lima

TEORIA E PRÁTICA DO COMPOR III  
Lugar de fala e memória

Edufba  
Salvador  
2016

2016, Autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico  
Rodrigo Oyarzábal Schlabitiz

Revisão / Normalização  
Eduardo Ross / Sandra Batista

Ilustração da capa retirada da obra *Vés* op. 26 para piano solo de Paulo Costa Lima.

Sistemas de Bibliotecas - UFBA

---

Lima, Paulo Costa.

Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória / Paulo Costa Lima. – Salvador: EDUFBA, 2016.

242 p.: il.

ISBN 978-85-232-1552-1

1. Composição (Música). 2. Teoria musical. 3. Escolas de Música. I. Título.

CDD 781.46

---

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - BA

Tel: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br) / [edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

## SUMÁRIO

7	PREFÁCIO
11	COMPOSIÇÃO E LUGAR DE FALA
45	MEMORIAL COSTA LIMA
173	REFERÊNCIAS
181	APÊNDICE A – DETALHANDO AS QUESTÕES DA ATUAL PESQUISA
190	APÊNDICE B – LISTA DE COMPOSIÇÕES
195	APÊNDICE C – REGISTRO DE PERFORMANCES





## PREFÁCIO

### *A Resistência Baiana de Paulo Costa Lima*

João Carlos Salles

*Professor Titular da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA)*

Memoriais podem ser peças frias, quase burocráticas. Cumprem um roteiro, batem o ponto, oferecem um registro. Estes são úteis, sem dúvida, e não há o que reclamar. Entretanto, memoriais há que se contorcem, desafiam, são elétricos, inquietos. Esses transbordam, expandem os limites da instituição e das disciplinas. São aqueles gestos que, por assim dizer, ampliam o mundo dos felizes, espalhando registros que conservam sua tensão e interrogam nossa eventual placidez. Estes, queremos crer, são essenciais.

Este livro de Paulo Costa Lima é, então, um memorial bando-leiro, arruaceiro, exemplo de exercício extremo de imaginação e fantasia, como se estivesse, publicamente, organizando a resistência baiana contra a mediocridade. Os métodos são singulares, e pa-

recem faltar palavras para dar conta dessa máquina de guerra da resistência, que se move através “da imaginação laborativa ou per-laborativa”. Contra toda disciplina do lugar, a hierarquia espalhada em cômodos frios, acredito ouvir um brado. Não há distância. Que as partes se toquem e dançam, que as linhas paralelas não se encontrem no infinito, mas sim que se interpenetrem já e a todo instante, entretecendo redes distintas de significação e de imbricação entre criação e cultura.

Não preciso registrar aqui, nesta apresentação fugaz, os feitos e os títulos. Que leiam o livro, que o compulsem e se surpreendam. Cabe-me sim chamar a atenção para o esforço de plasmar nesse documento dócil a presença de dimensões inefáveis. Exatamente porque este é um documento de cultura. Não pode deixar-se dispor para exame em uma mesa fria, não pode ser descrito sem revolta, sem translações. Afinal, “não podemos entender cultura apenas como algo que se descreve, ou como algo que se preserva; e sim como algo que se faz”. Também é um documento de resistência, mas não à instituição que alimenta e traduz. É sim resistência pelo caminho da louvação crítica e, acrescento, do exemplo multiforme, ante o qual a palavra insiste em escapar.

É evidente que essa experiência acadêmica, feita de tantos ângulos, não se deixa agarrar facilmente. O leitor não deve, pois, estranhar que Paulo Costa Lima vá buscar palavras, pistas e desvios no campo ou na cidade, no terreiro ou na seara acadêmica, na música ou na psicanálise, nas letras e na filosofia. Poderíamos colocar uma placa nessa trajetória feita de ousadia acadêmica: Não teme a inteligência! Com orgulho, eu bem que desejaria colocar um rótulo nessa chama bruxuleante: 100% UFBA!, mas o danado ciscou em outras campinas e foi mostrar seu brilho até na administração municipal. Paciência, ele que reclame. Pespego a placa. Ele que venha arrancar: 100% UFBA!, que é como o vejo em todos esses lugares, na administração e nas múltiplas academias. Sempre chamado a esse centro, sempre levado a retomar, por esse centro, suas prioridades de sempre: o compor, a pesquisa, o ensino.

Formação de novos rebeldes, isso é tarefa da resistência, e a OCA é um bom aparelho dessa militância formadora. Alegria de um ensino que não é imitação, mas sim, respeitada a regulação necessária, o muito que se precisa guardar de cor, tem sua essência na “capacidade de transcender esse nível, plasmando autonomia e identidades”.

Internacional e local, organiza seu registro, sua instalação, agregando marcas diferenciais a partir da Bahia. E aqui a resistência se mostra baiana, pois a Bahia (que bem sabemos ser o centro do universo) deve ser enfim concebida e afirmada “como lugar capaz de produzir invenção relevante”. E sua invenção relevante pode logo ser cifrada por essa excitação sonora, essa pujança sonora, que, acredito, reedita o caminho platônico, lambuzando-o em terra, mas partindo de uma estética, por uma erótica, por meio da libido musical brasileira, até uma ética da vida acadêmica, medida pelo rigor da criatividade.

Um compositor consagrado, um gestor testado, um inovador permanente e, denuncio, um líder da resistência, em cuja cartilha podemos ler: “Podemos ceder à pressão dos imaginários colonizadores, e nos imbuirmos de uma historicidade onde desempenhamos papel algum, ou podemos resistir, construindo tenazmente, como indivíduos e como instituições o papel de testemunhas participativas da experiência brasileira, contra o desperdício da experiência, e em nome dos melhores ideais que nos trouxeram até aqui.”

Até que ponto podem ir criatividade e fantasia, é claro que Paulo estará alguns passos adiante, esperando talvez que cheguemos até ele. Mas ele ousa enfim registrar o que, como wittgensteiniano, julgo que ultrapassa agora todos os limites. Ele pretende dar a cifra da síntese por que o memorial inventa este personagem, faz colar predicados ao que não pode ser dito, através de “categorias de síntese”, entre elas: traços e tendências, horizontes, valores.

Devo dizer, com plena sinceridade. Paulo Costa Lima, em um momento de fraqueza, está iludindo o leitor. Ele tenta tecer o fio de um sujeito emaranhado na multiformidade de sua vida criativa,

voltou-se sobre si mesmo, fez o exercício autoterapêutico de reflexão, e procurou dizer-nos o que, segundo Wittgenstein, é mesmo inefável: espetacularidade, criticidade, reciprocidade, etc., etc. E acrescenta nessa toada o que não é tangível a um olhar empírico. Valores da organicidade/profundidade; da imantação pelo novo/revolução (metáfora da revolução); da paixão/ideal sonoro; da construção de 'entrelugares'; da construção de humor/ironia.

Tenho em Paulo Costa Lima um grande exemplo. É sim uma dessas trajetórias que nos enriquecem e fazem unir o ético e o estético. Em suma, a dimensão de um sublime. Não digo que o esforço das categorias de síntese seja inútil ou vazio, nem mesmo que seja vão. Ao contrário, pode explicar muitas opções e vai servir de grande estímulo, desafio e medida para parte importante de nossa história. Entretanto, nada o sintetiza, amigo Paulo, nem mesmo todas essas construções de predicados, com indicador gramatical de qualidade, que se armam em enigmática teia. Nenhuma delas em separado nos diz esse sujeito. E, em seu conjunto, contando belamente sua trajetória e esgarçando em reflexão seu memorial, apenas nos lembram o muito que ainda nos tem a dizer.

## COMPOSIÇÃO E LUGAR DE FALA<sup>1</sup>

### *Abertura*

1.



Canta discurso,  
canta!

E não te acomodes aos trilhos  
do pensamento linear discursivo

Deixe que a imaginação se aposse da causalidade na Casa de Villa-Lobos.

Nesta Casa de resistência, onde se trama contra o apagamento da alteridade, em favor da alegria de celebrar a capacidade de invenção e de memória, na construção de uma outra perspectiva.

*Pisa, caboclo, não me atrapáia  
Venha comer, sua sapucaia...*<sup>2</sup>

1 Discurso de Posse na Cadeira 21 da Academia Brasileira de Música. Agradecemos ao compositor Danniel Ribeiro a parceria na concepção e realização das imagens-alegorias deste texto.

2 *Sapucaia*: cantiga de Caboclo de Mãe Conceição do Sultão das Matas, Salvador-Bahia. E, por feliz coincidência, uma bela obra do confrade Raul do Valle para trompete solo, escrita em 2012; portanto, viva a *Sapucaia*.

*Explosivo!*

*s s s s s s s s z*

2.

# *B<sub>b</sub> r r A a s iii L*

**Ouse trinar em voz alta sobre essa partitura complexa que chamamos Brasil.**

Onde está essa partitura? Quem a escreveu?

Milhões de mãos-trajetórias que se emaranham pelos séculos adentro.

Poli-diacronias que se entrelaçam, se estranham e se abraçam por entre megalacunas:

das melodias tupinambá, via Lery, aos *Estudos intervalares* de Edino Krieger.

Partitura sincrônica de tudo que existe hoje.

Imaginem num só acorde tudo que canta neste País, dos besouros aos espectralismos.

Partitura imaginada. Partitura da imaginação brasileira.<sup>3</sup>

**3.**

Um discurso que canta em agradecimento,

Que exalta feitos notáveis dos de hoje e dos que nos antecederam,

Que mapeia relações e sínteses a partir da cena da criação musical,

Que se desdobra em questões e esboça trilhas temáticas,

Em suma, um pedaço de tempo e de fantasia,

que não sendo artigo, ensaio ou tese, se oferece como imagem de ser e de pensar.

---

<sup>3</sup> E assim faço o registro de experiências compartilhadas. O meu papel como testemunha, como cúmplice do tecido coletivo da música contemporânea brasileira, ouvinte aprendiz e humilde de todas as finuras assim tecidas. Músicas que, ao ouvir, me fui tornando. Por exemplo, os *Estudos intervalares*, de Edino Krieger, apresentados na Bienal-2013 de forma brilhante pelo pianista Flavio Augusto. Sobre o espaço disciplinar dos intervalos, um outro tecido vai sendo sobreposto, tecido de fantasia que perpassa Nordeste, Chopin, práticas ancestrais com as quintas, mostrando, mais uma vez, que simplicidade e complexidade se enroscam e se confundem no compor.

#### 4.

### *Viva Villa*

The image displays a complex musical score for the piece 'Viva Villa'. The score is arranged in a multi-staff format, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsg.), Clarinet in F (C. Fg.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tm.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabass (C. B.). The score is annotated with several graphical elements: a circular magnifying glass highlights a specific section of the woodwind parts; a rectangular box encloses a section of the string parts; and several large, overlapping, hand-drawn lines crisscross the entire score, suggesting a complex analytical or interpretive framework.

Uma Casa de resistência:

Mas, a que resiste? A que se faz necessário resistir?

Resistimos à violência ético-política do processo colonizador, de raízes seculares, à lógica expansionista, etnocêntrica e lucrocêntrica implantada pelos poderes do mundo, ao definhamento daquilo que chamamos “cultura”, à precariedade de sua feição copiada, dependente, segunda e derivada.

Mas, também, à sua antifeição recente: aditiva, superficial e ásquero-glamurosa.



## 5.

*Pisa caboclo, não me atrapáia*

*Saia do meio dessa fornáia*

– que a cantiga de caboclo registre a riqueza dessa atitude de horizontalidade que é tão nossa. Mesmo diante do encantamento e da transcendência, dizemos: “não me atrapalha”...

## *Criação de Mundos*

## 6.

Resistimos através da imaginação laborativa ou perlaborativa – esse neologismo que a psicanálise forjou para dar conta da noção de *durcharbeiten*, trabalhando através das resistências, superando-as, digamos assim. Uma cultura musical é, em essência, um repertório de meios para imaginar música<sup>4</sup> – imaginação gerando cultura gerando imaginação.



Estamos aqui tratando de uma aliança com a capacidade de “criação de mundos”, esse traço inequívoco dos objetos de criação, objetos compositivos. “Ser obra quer dizer: instalar um mundo”, nos diz Heidegger, e lembra que mundo não é a simples reunião

<sup>4</sup> É o que nos diz Cook (1992).

das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, pois o mundo mundifica, ou seja, envolve o inobjetal ao qual estamos submetidos.<sup>5</sup>

## 7.

Os objetos de criação, para além dos objetos que estão no mundo, também refletem essa dimensão inobjetal, são da ordem da fantasia, da razão imaginativa ou analógica. Imaginação e fantasia como ferramentas de construção de inteireza – a inteireza do reencontro com o objeto de desejo, inteireza perdida e recuperada através da fantasia. Os objetos compositivos incidem sobre a falta e sobre os processos de contorná-la.

Eu sou o peito (pensa o infante). Eu sou o colonizador (pensam os colonizados). Eles são todos iguais (dizem os colonizadores). Eu sou Peri, propõe Carlos Gomes. Eu sou o samba (canta Ataulfo Alves). Eu sou o Brasil (pensa Villa-Lobos, e com ele todos os que imaginam esse lugar de convergência simbólica). Eu sou Penderecki, Webern, Murail ou Ferneyrough.



Duas figuras tradicionais do discurso sobre música brasileira: o “grande introdutor”, aquele que cuida da inserção de algum movimento internacional em nosso meio, e o “compositor penduricalho”,<sup>6</sup> descrito como se reunisse traços de Webern, Penderecki ou quem quer que seja, resultado de descrições fragmentadas e ancoradas na produção dos líderes do norte. Onde fica a responsabilidade com a diferença constitutiva?

5 Lima (2012, p. 24), comentando a *Origem da obra de arte* de Heidegger.

6 Ambas apresentadas e discutidas na *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n. 13 de 1985.

## 8.

A questão da diferença constitutiva é mobilizadora, exige pesquisas e estudos renovados. Trata-se de capítulo dos mais importantes da criação de mundos e da construção de inteireza. Digo apenas de forma resumida que sua plasmação exige maturidade, flexibilidade. Nada menos diferencial do que a construção artificial de marcas supostamente diferenciais.<sup>7</sup>

A questão da diferença constitutiva adquire matizes especiais no âmbito do pós-colonialismo, ou seja, como ferramenta capaz de contribuir para uma consciência ampliada do valor autorreferencial daquilo criado nas chamadas periferias – nos termos de Bhabha,<sup>8</sup> como defesa com relação à visão homogeneizadora dos colonizadores, defesa contra a fetichização.<sup>9</sup>



## 9.

A Cidade da Bahia foi menos marcada do que o Rio de Janeiro, por exemplo, pela possibilidade de síntese nacional. Construída em 1549, como Cidade-Forte, como referência e matriz dos interesses lusitanos, sua marca arquetípica antecede a invenção do nacional.

7 “Eis aqui a diferença” significa, muitas vezes, “não há diferença”.

8 Em *The Location of Culture*, 1994.

9 A diferença constitutiva em Gilberto Mendes – de *Santos Football Music*, de *Beba Coca-Cola* ou do *Vento Noroeste*. Mas também em Almeida Prado e sua *Missa de São Nicolau* (Bial 2011), ou em *Paisagem* (1986), de Rodolfo Caesar. Chama a atenção a estratégia de fricção de dois mundos gerando um terceiro, algo evidente no *Santos Football Music*, mas também no diálogo entre a agulha do velho vinil e a ária da soprano no caso de *Paisagem*. Ou então a sobriedade do entrelaçamento entre sonoridade e visualidade na obra *Vitrais* para piano solo, de Ricardo Tacuchian, sua habilidade de representar cores, brilho e penumbra, tudo isso dentro da coerência de um mesmo sistema de escolhas, um sistema que vai permitindo essas “modulações” expressivas.

Sua inteireza registra um lugar mítico de encontro de civilizações distintas (sob um poder absoluto), um lugar que favorece tanto a celebração como a ironia e humor cáusticos – de Gregório de Mattos a João Ubaldo –, formas de distanciamento com relação aos discursos hegemônicos, afinal, nenhum deles, na Bahia e no Brasil, seja africano, europeu ou indígena, garante inteireza.<sup>10</sup>



Um caso demonstrativo: o Carnaval da Bahia *versus* o Carnaval do Rio de Janeiro. No Rio vale destacar a influência da estrutura que a Escola de Samba projeta, e que o sambódromo absorveu – a pressão escópica que vem de cima. O espetáculo é feito para o olhar que vem de cima, possivelmente o olho de D. Pedro II, hoje transmutado em câmera global. A fantasia se enlaça na relação com o poder simbólico central – de outro modo, as perucas brancas, roupas e salamaleques da Corte não fariam sentido.<sup>11</sup> Muitas coisas no Rio herdam essa estrutura. As novelas também têm comissão de frente, carros alegóricos e praça de apoteose.

10 Mesmo favorecendo humor e ironia, como se fosse um lugar autônomo e até um tanto fora do mundo, a Bahia não abre mão do anseio de reconhecimento, de participação no espetáculo civilizatório, só, talvez, finja desdenhá-lo.

11 Lembro do desfile do quadricentenário que assisti boquiaberto em 1964, aos 10 anos, em minha primeira visita ao Rio – a linguagem era de Escola de Samba.

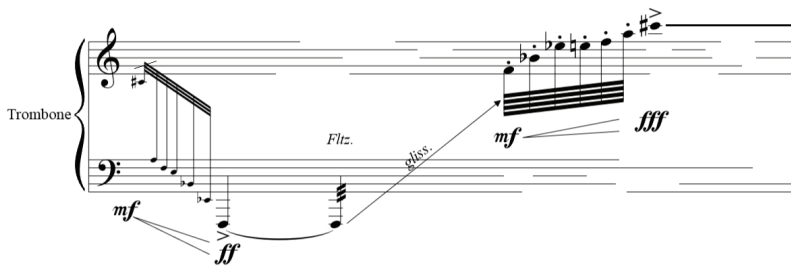


Já na Bahia a direção escópica se inverte. O trio elétrico foi crescendo, crescendo e virou esse monstro de 15 metros de altura. O olhar é dirigido de baixo para cima – e as estruturas ancestrais do andor e da procissão são integradas na festa lucrativa. Brinca-se, perigosamente, com a ideia de um poder sonoro (e visual) absoluto que instaura lugares de privilégio em torno de si, através de cordas sustentadas por setecentos representantes dos excluídos. Transfêrência para o plano simbólico daquilo que porventura ameace – diz a socióloga Maria Brandão.<sup>12</sup>

Tanto no caso do Rio como no da Bahia, a arrelia, a transcendência pela fantasia e a relação com o poder ficam fundidas na mesma experiência carnavalesca, porém com acentos muito distintos. Num caso, a encenação de “nobreza” para o olhar do Imperador (ou de seus substitutos), no outro, a encenação gozosa da própria exclusão diante de um poder absoluto travestido de alegria – dando origem a um modelo que pôde ser exportado para diversos outros lugares. Enquanto isso, o melhor Carnaval, aquele que surge diretamente dos processos de resistência da população negra, resiste e aguarda um outro modelo que o priorize.

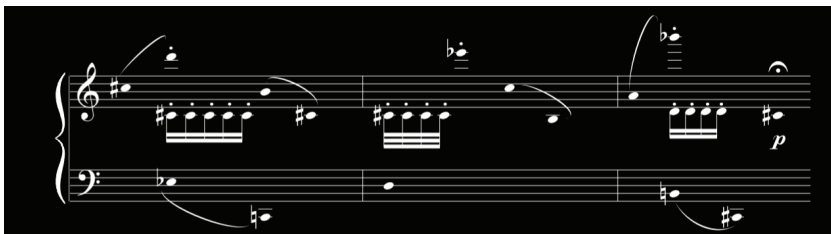
---

12 Vide Brandão, “Carnaval, carnavais: cultura e identidade nacionais”, 1999.



## 10.

Em 1962 (antes de iniciar o ensino de Composição na UFBA, portanto, antes de qualquer relação com os compositores que seriam seus alunos), Ernst Widmer registra uma utopia: que a composição fosse pensada a partir de um bloco de Carnaval (na época, um cordão carnavalesco) – “pessoas e máscaras as mais distintas dançam entre si, imagina-se, então [...] acontecimentos musicais diferenciados que acontecem em paralelo e que se interpenetram”. E mais: “um desenvolvimento real já não existe” – parece ultrapassar as fronteiras do modernismo. Não espanta, portanto, que, 26 anos depois, vá compor e reger um encontro entre a Orquestra Sinfônica da Bahia e o Afoxé Filhos de Gandhi, através da obra *Uma Possível Resposta* op. 169. Considero a formulação de 1962 um gesto que norteia o caminho do próprio Widmer e que, de certa forma, representa a fundação de uma linha de semântica cultural na Bahia, uma direção que tenho buscado elaborar e desenvolver.



## 11.

Ao estudar a trajetória de Ernst Widmer, compositor brasileiro nascido na Suíça e grande mentor do movimento de composição na Bahia, percebi que também estava estudando um caso de travessia cultural. Através daquilo que denominei de “estratégias octatônicas” – configurações geradas pela combinação de segmentos das três versões da escala octatônica –, Widmer conseguiu uma plasticidade enorme, transitando com grande fluência entre situações modais, tonais, seriais e aleatórias, sem prejudicar a inteireza do traçado. Representações múltiplas ancoradas numa mesma lógica. Organicidade e relativização – as duas leis que enunciou como definidoras da formação de compositores – levadas ao extremo, pois o mesmo tecido se organizava e desorganizava, construía e desconstruía num mesmo sopro.

O que era apenas um interesse pelos trópicos foi se transformando numa verdadeira paixão pela Bahia e com o passar dos anos deu origem a um processo de construção, ou reconstrução de identidade, que tomou como substrato o próprio compor. Eis aí, pensei, a grande função do compor (uma delas, pelo menos!). No caso de Widmer havia uma travessia cultural (da Suíça para a Bahia) emoldurando o processo. Mas o fato é que estou convencido de que isso ocorre com todos, uma travessia – falta apenas descobrir de onde para onde!<sup>13</sup>



---

13 A travessia cultural em Kilza Setti (1932) e sua recriação do espaço cultural indígena sob a forma de música contemporânea. Sobre essa reconstrução de um universo cultural (sonoro, simbólico) em outro devo registrar a força da obra *Dois Preces Mbya Guarani* – onde se descobre, um tanto boquiaberto, que é possível usar o piano como instrumento que não fere a ambiência Guarani. Ou então a travessia de Henrique Morelembaum, aos três anos.

## 12.

Martin Jay batizou o seu livro de ensaios com o título de *Semântica Cultural* (1998) – e nele buscou revelar redes de significação a partir de determinadas palavras-chaves. Para ele, a etimologia não seria capaz, sozinha, de revelar como as palavras operam, na medida em que o papel de cada uma vai definido por uma relação intrínseca com os papéis que exercem em diferentes sistemas e comunidades linguísticas. Creio que análise semelhante pode ser feita com relação aos feitos composicionais, em torno da esperança de que a rede de significações que desencadeiam possa ser assim contemplada – como parte de uma rede capaz de acionar processos de significação diferencial (estruturalista) e referencial.

## 13.

Ao pedir (em 2008) ao compositor gaúcho radicado na Bahia, Guilherme Bertissolo, que estruturasse sua pesquisa de doutorado em torno da vivência como aluno de capoeira do Mestre Nenel (filho do Mestre Bimba), estava, na verdade, estimulando o contato entre redes distintas de significação em torno do binômio música e movimento – nos mundos da composição contemporânea e da capoeira. Bertissolo, hoje professor da EMUS-UFBA, conduziu um experimento deveras importante para o horizonte de relacionamento entre composição e etnomusicologia, dando um sentido próprio à experiência de campo na área da composição. De sua imersão na Fundação Mestre Bimba, destilou quatro conceitos – Circularidade, Ciclicidade, Incisividade e Surpreendibilidade – imprescindíveis na abordagem do binômio música e movimento. E numa etapa já avançada da pesquisa, quando foi se impondo inclusive a noção de um compor da capoeira, conseguiu estabelecer ligações entre esses resultados e a área de pesquisa em cognição musical – especialmente através do trabalho de Candace Brower.





14.

Uso este exemplo para enfatizar como há um caminho de resistência na imbricação entre criação e cultura – imbricação multiforme, registre-se. E, dessa forma, não podemos entender cultura apenas como algo que se descreve, ou como algo que se preserva, e sim como algo que se faz – inclusive descrições e memórias. As teias de significação humana e também o estudo dessas teias, pontuava Geertz.<sup>14</sup> Sendo assim, a partitura é o País, assim como o País é a partitura.

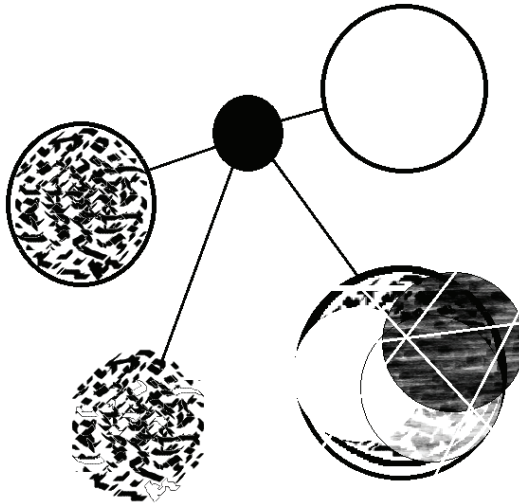
Clarinetas

A musical score for Clarinetas, consisting of six staves. The first five staves are in treble clef, and the sixth is in bass clef. The music features a melodic line with various ornaments and a final flourish of notes. The score is marked with a double bar line and the Roman numeral III at the bottom.

14 Em *A interpretação das culturas*, 1978.

## 15.

Olhando a partitura como país da criação, somos levados a refletir sobre a importância da noção de espaço. O espaço como campo preliminar onde escolhas serão realizadas. Penso, por exemplo, na série de espaços apresentados por David Lewin em seu trabalho *Generalized Intervals and Systems* – espaços de altura (o que seria Debussy sem os espaços hexatônicos<sup>15</sup>), mas também espaços de duração (*time points* ou *time lines* afro-brasileiras), espaços harmônicos.<sup>15</sup> Ou ainda os espaços narrativos que as próprias músicas engendram, e os espaços discursivos criados por todas as falas sobre música. E, de outra perspectiva, os espaços inerentes ao próprio ciclo da composição – os níveis da ideia, dos materiais, da implementação e da obra. O nível da ideia como referência à importância da imaginação no processo de criação de mundos.



---

15 De forma bastante concreta e audível, penso na *Liturgia do Espaço*, de Jocy de Oliveira (1988), como enciclopédia de gestos espaciais, enciclopédia de símbolos que envolvem o ouvinte e o transportam.

## 16.

Finalizo esta seção enfatizando uma consequência lógica de tudo isso: a importância da noção de “lugar de fala” (“lugar de criação”, lugar de audição) no âmbito da criação musical. O lugar de fala como ferramenta interpretativa indispensável no jogo com as redes de significação.

### *The real thing* op. 100

The image displays a musical score for the piece "The real thing" (op. 100). It consists of several staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Below these are the piano accompaniment staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and dissonance.

E aqui presto minha homenagem ao grande **Cláudio Santoro**, primeiro ocupante desta cadeira 21 – que tive a honra de conhecer em 1988 no Festival de Campos de Jordão, acompanhando a estreia da sua obra *As Bodas sem Fígaro* para conjunto de Câmara

e Sintetizador. Lá estávamos mediante convite do maestro Lutero Rodrigues.<sup>16</sup>

Santoro: um dos esteios do desafio da manutenção de uma trajetória brasileira da criação. Penso que o interesse pelo papel do lugar de fala no âmbito da criação se distingue do interesse pelo nacionalismo. Uma coisa é o traçado de identidades e referências, outra é totalização. Portanto, reverencio a sua capacidade de construir iconicidade, e penso de forma específica no *Ponteio* para Orquestra de Cordas (1953). Há ali uma dança, um traçado de comunalidade que afeta a parte baixa do corpo, um rebolado baixo, até porque um tanto lento, que vai brincar com o ouvinte o tempo todo de fundo e de figura. Começa como figura, mas logo se transforma em horizonte, em fundo, para que uma longa melodia arqueada se instale como agente que se opõe e se apoia nesse traçado rítmico – Santoro valorizava a palavra “dialética”, a “relação dialética entre consonância e dissonância”, tal como expressa num trecho da representativa entrevista concedida ao querido confrade, o compositor Raul do Valle. Portanto, o *Ponteio* instala essa dialética, esse jogo de carretel que faz sumir e aparecer o rebolado e a comunalidade, como se ela estivesse sendo observada de determinados ângulos. E, na medida em que a narrativa vai se desenrolando, na medida em que vamos percebendo uma lógica de elaboração rítmico-melódica dando seguimento ao discurso, que não dispensa um jogo de contraponto, uma doce confusão de entradas – e aí mais um ponto de visada e de comentário da referência à comunalidade –, o que vamos encontrar é um processo de desaceleração do motivo rítmico inicial, permitindo que a narrativa desemboque num ambiente quase impressionista (que as quartas e quintas do início já anunciavam). O ouvinte agora se vê diante de sonoridades cuidadosamente desenhadas para as cordas, e é a tradição francesa que surge como comentário, como contraste e perspectiva com relação ao tópico da comunalidade. É desse jogo de

---

16 Orgulhoso de estar incluído num grupo bastante representativo da música brasileira e desta Academia: Mario Ficarelli, Jocy de Oliveira, Ronaldo Miranda, Ernst Mahle, Almeida Prado, Gilberto Mendes, Rodolfo Caesar, Rodolfo Coelho de Souza e Conrado Silva.

complexidade, de respaldo de referências, de desconstrução de estereótipo (em pleno gozo da iconicidade), e, portanto, de resistência cultural, de distanciamento brechtiano (poderíamos chegar a dizer?), que estou falando. Sendo isso algo ligado à noção de “lugar de fala”, à análise interpretativa do compositor enquanto cultura. Axé Santoro e axé também todos os que se dedicaram a estudar e preservar sua memória, a quem saúdo neste momento em nome do decano desta Casa, o acadêmico **Vasco Mariz**, autor de vários trabalhos de referência sobre o compositor e sobre o contexto da criação brasileira.

### *Criticidade*

17.

*Abriu a nossa sensibilidade para um tema, lacônico que seja,  
já é proceder a um vastíssimo ato de interpretação.*

Régis Duprat

Resistimos pela capacidade de articulação e projeção do mérito – tecendo uma “postura afirmativa capaz de autorreconhecer-se como valor diferencial”, e mesmo pela consciência de que o mérito não é algo que paira sobre as coisas, ele é de natureza política.

Resistimos através da consciência da profunda imbricação entre os fenômenos culturais e as estruturas e narrativas econômicas, sociais, ambientais que os atravessam – porém, não mais intimidados por uma visão que separa estrutura de superfície, paralisando esta, como campo de natureza complementar, esquecendo sua capacidade de desencadear transformações.

18.

Resistimos louvando a capacidade crítica. E, claro, sempre podemos ancorar a qualidade crítica nas heranças do modernismo, na herança proporcionada pelos saberes marcados pela crítica da re-

apresentação. E com olhar mais abrangente veríamos que a crítica também se enraíza no iluminismo, em Kant, em Hegel, em Marx, em Adorno – linha desenhada pela teoria crítica, e talvez devesse ser vista na perspectiva do surgimento da Era Moderna, com Galileu e a ciência moldando critérios no âmbito de uma *episteme* ordenadora. Mas, estaríamos sendo injustos com a vivência nuclear da música, e das artes, pois a capacidade crítica está lá onde houver experiência música, ou arte, e, sendo assim, a capacidade crítica se alastra no tempo e no espaço em todos os cantos do planeta. A música, ou melhor, as músicas, não podem fugir da responsabilidade compartilhada de serem uma das fontes da dimensão crítica humana. Não podemos falar da crítica como se ela estivesse do lado de fora.<sup>17</sup>

## 19.

Volto ao contexto da música dos caboclos. Penso de forma especial na cantiga do Caboclo Sete Flechas:<sup>18</sup>

E le/a ti rou e le/a ti rou nin guém viu só Se te Fle cha/é quem sa

be a on de/a fle cha ca iu e le/a ti rou E le/a ti rou

Ex. 1: Cantiga do Caboclo Sete Flechas

17 Uma boa dimensão para tratar desse assunto é a orquestração, vista como dimensão essencial do compor, e não como externalidade, como arranjo ou pós-composição. Fica aqui o registro do impacto da obra *Parasinfonia* do nosso tão querido confrade Mario Ficarella (1937-2014), que brilhou na XX Bial sob a regência do maestro Roberto Duarte. Nas plagas baianas, esse é o tema de pesquisa de Wellington Gomes (1960), que com sua obra *Geometrias flutuantes* para Orquestra abrilhantou a Bial de 2011.

18 O exemplo tomou como referência a transcrição feita por Sônia Chada (2006, p. 109), embora tenha incluído elementos adicionais. E como estamos perto do samba, não custa lembrar a peça *Sambossa n. 1*, de Sérgio Vasconcellos Corrêa, que dividiu com a minha *Eis Aquí* op. 68, ambas para piano solo, espaço no projeto do pianista Antonio Eduardo Santos, revisitando a bossa nova em 2003.

Um pouco de atenção analítica dedicada à melodia vai revelar que está em curso um processo de representação do lançamento da flecha. A melodia é ascendente e permanece no patamar mais alto até o desfecho da narrativa (“aonde a flecha caiu”). Mais: os intervalos são planejados de forma decrescente: quarta justa (5), terça maior (4), terça menor (3), segunda maior (2) – e são sincronizados com o planejamento das durações. O gesto inicial acumula energia na segunda nota, e tal como uma flecha sendo lançada, a desprende no último momento – não devemos deixar de observar que o tempo forte é evitado, a nota sol acontece imediatamente antes dele, garantindo, dessa forma, a similaridade com o efeito de propulsão. Se caísse no tempo forte, todo o efeito seria prejudicado. Ora, depois da propulsão, temos um tempo relativamente grande de flutuação (“ele atirou, ninguém viu”), mas que já aponta para uma trajetória descendente.

São estratégias composicionais que mostram que o Caboclo Sete Flechas entende um tanto de teoria da melodia – ele formula problemas composicionais, ele tece fios entre significações diferenciais (estruturais) e referenciais. Construindo uma melodia em forma de ciclo decrescente de intervalos (5 + 4 + 3 + 2), ele inspira um possível parceiro de criação a estender o ciclo criando estruturas maiores (8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1), no caso, um conjunto, um heptacorde. O tema dos ciclos intervalares é atual e tem recebido atenção de diversos autores na literatura de teoria da música.

## 20.

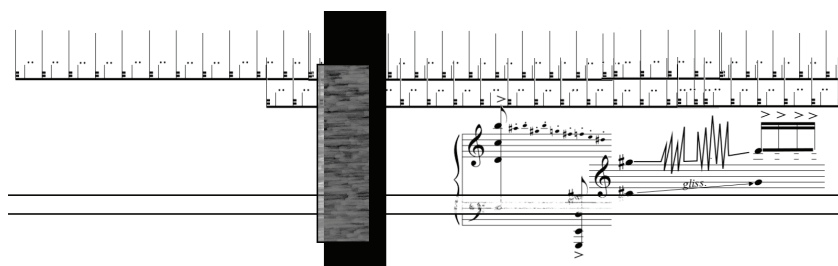
E para além do modernismo, como fonte de inspiração crítica, nos deparamos com uma respeitável encruzilhada: a capacidade de reconhecer a diversidade pós-canônica ou multicanônica, gerando novas questões. Ora, uma vez estabelecido que todas as músicas são aceitáveis, então todos os critérios, todos os *standards*, são dispensáveis.<sup>19</sup> Se todos os critérios são dispensáveis, estaria vedado o

---

19 Conferir Robert Morgan (1991).

caminho para discutir qualidade? O que seria uma Academia num tempo pós-canônico? Uma instituição criada diretamente a partir do paradigma dos cânones – como se reinventa?

Ora, a previsão de liquefação dos critérios não descreve exatamente o que ocorre. O que temos visto são bolsões ou contextos regidos por um mesmo conjunto de critérios. Para Danton, a “fonte” de Duchamp só faz sentido como relação com o seu *artworld* (definido como as organizações que permeiam a produção, distribuição, apreciação e discussão do objeto). Estamos diante de um conjunto diversificado de “*artworlds*” – contextos, bolsões... Cada um com seu núcleo de critérios e avaliações, que também vão mudando.<sup>20</sup>



A questão é então como lidar com esse conjunto de núcleos de avaliação. Na verdade, é preciso discutir inclusive se é possível fazer isso de forma produtiva. Se toda essa energia seria melhor aplicada em nosso “*artworld*” específico, defendendo-o. Defendendo e demarcando suas fronteiras, como tantas vezes tivemos/temos que fazer. O que é qualidade, então? É o resultado da fricção entre resultados e critérios num determinado contexto? Ou seria da ordem de uma travessia entre modos de avaliação? Por que precisamos do conceito de qualidade? E, como questiona Maria Alice Volpe, devemos ancorar o conceito de qualidade a partir dessa entidade fluida que denominamos “*international community of scholars*”?

---

20 Também na Bienal de 2013 a presença igualmente marcante de reverência e irreverência tal como diz minha memória auditiva das obras *Lux Aeterna*, de João Guilherme Ripper, e *Três Sonetos*, com a pena gregoriana, de Ernani Aguiar.



## 21.

A multiplicidade de contextos também atinge o pensamento teórico-analítico em música. Os tempos pós-canônicos são tempos de diversificação dos discursos analíticos. Hoje, o desafio de participar desse espetáculo científico e civilizatório ultrapassa o aprofundamento numa determinada direção ou enfoque – exige, pelo menos, a consciência da amplitude do leque de abordagens. Num trabalho recente registrei a possibilidade de pensar em vinte e seis áreas de literatura, no campo da teoria e da análise musical.

Quadro 1 – Horizontes Temáticos em Teoria da Música

Enfoques tradicionais*	Análise do gesto
Análise Schenkeriana	Análise Neo-Riemanniana
Análise Motívica	Análise de Música Eletrônica
Teoria Pós-Tonal	Análise do Timbre, Acústica
Teoria do Ritmo	Análise e Interpretação
Teoria do Compor	Música e Psicanálise
Semiótica, narratividade, música e texto	Neuromusicologia
<i>New Musicology, Postmodernism</i> etc.	Teoria da Música e Filosofia
Análise e Cognição, Neuromusicologia	Análise computacional
Música e Cultura, Música Popular	Análise da Textura e da Orquestração
Sociologia da Música	Música para Filme, Audiovisual
Fenomenologia Aplicada	Hibridações e Emergentes
Movimento, energética	Meta-análise

Fonte: elaborado pelo autor.

\* Refiro-me aqui aos enfoques tradicionalmente ensinados nos cursos de graduação, nas universidades e conservatórios, que giram em torno de musicologia histórica (história da música) e teoria (harmonia, contraponto, forma).

Ora, como discutir critérios e qualidade nesse universo diversificado? É uma situação que exemplifica de forma inquestionável os desafios contemporâneos.

Estamos diante do desafio da expansão – na medida em que as alternativas já existentes não dão conta dos desejos analíticos. Mas também diante do desafio da construção de sínteses, ou seja, a plasmação de conceitos, ou metaconceitos, capazes de promover diálogo e associatividade entre os enfoques. Depois da fase inicial

de conflito entre os enfoques mais estruturalistas e os mais hermenêuticos (na direção de uma possível/impossível semântica da música), hoje estamos diante de uma nova atitude, que admite aproximação.<sup>21</sup>

Trata-se, dessa forma, de uma convivência flexível entre a diversificação e a meta-análise. Leio com interesse Dora Hanninen (2012), propondo uma “teoria da análise musical” (uma formulação que já é insólita) a partir de três domínios – o sônico, o estrutural e o contextual. O seu enfoque permite reunir critérios e orientações de áreas analíticas distintas em torno do problema da segmentação. O trabalho de Hanninen confirma a área de estudos cognitivos como esperança da fabricação dessas chaves conceituais de síntese, na direção da meta-análise.

## 22.

Questões semelhantes podem ser dirigidas ao universo da criação musical. Podemos falar de diversificação de abordagens, mas também de interações entre metodologias composicionais distintas. Mas sempre fiéis à dimensão ético-política do compor, cabe-nos perguntar de forma insistente: como vamos nos portar diante da atualidade pós-canônica, respeitando diversidades, sem com isso aderir aos apelos espúrios do comércio da atenção? Aliás, que o comércio da atenção é coisa séria, sabemos muito bem. E justamente por considerarmos a atenção um bem valioso na relação com os que podem nos ouvir é que consideramos necessário resistir contra sua banalização. Estamos diante do desafio da legitimação da produção contemporânea, a discussão da legitimação dos valores pelos quais nos dispomos a lutar. A liquefação de fronteiras não deve ser entendida como liquefação de valores.



---

21 Gostaria de deixar claro que esse quadro não é uma proposta de segmentação do campo teórico (conceitual ou metodológico); trata-se apenas de uma coleção de palavras-chaves que remetem a campos de literatura existentes.

## 23.

E agora, aos pés do Caboclo da Criticidade, gostaria de louvar o último ocupante desta cadeira 21, o pensador, crítico musical, editorialista e cronista Luiz Paulo de Alencar Parreiras Horta. Destaco de sua vasta produção as três coletâneas de artigos sobre música (de 1977 a 2012) – *Cadernos de Música, Música das Esferas e À procura de um cânone*, além do livro dedicado a Villa-Lobos, *Villa-Lobos: uma introdução*, de 1987. Tomo como guia a evocação feita pelo acadêmico Manoel Corrêa do Lago na sessão de 10 de setembro de 2013: “figura límpida, e tão rica na sua harmoniosa multiplicidade.”

Não posso deixar de mencionar que quando participei da Bienal de 1985 com meu segundo quarteto de cordas foi da pena de Luiz Paulo Horta que veio um dos maiores estímulos – considerou em sua coluna do *Jornal do Brasil*, o meu quarteto, assim como o do estimado colega acadêmico Guilherme Bauer, como “pontos altos da Bienal”. Na Comissão Julgadora estava o querido amigo e agora confrade Ronaldo Miranda.<sup>22</sup> Portanto, 30 anos atrás, já estávamos ligados pelo fazer e pelos desafios.

De tantas características marcantes do meu antecessor, chama a atenção essa qualidade de amplitude do pensamento. A abrangência em si não garante qualidade, ela se torna qualidade quando estabelece conexões imprescindíveis, e, nesse sentido, torna-se um tipo muito especial de profundidade e de visão crítica. Tomemos o discurso de posse de Luiz Paulo Horta na Academia Brasileira de Letras como exemplo e referência. A inteligência fina, iluminada por um sólido lastro de vivência cultural. Olha o que diz da sua experiência de leitura do Memorial de Ayres: “leio como se fosse pura música”. E é exatamente assim que também o leio.

---

<sup>22</sup> Tratava-se do quarteto *Serrano*, de Guilherme Bauer – ouvimos na Bienal de 2011 o seu quarteto n. 3. Da mesma forma, vem lá de trás a memória do *Quarteto Brasília*, de Ricardo Tacuchian, pareada com a audição recente do *Quarteto Trópico de Capricórnio* na Bienal 2011. Também no programa de 1985, a *Dramatic polimaniquexixe* de Jorge Antunes. Quanto a Ronaldo Miranda, ainda zune no ouvido o seu Concerto para Violoncelo e Orquestra *Jogos*, que fechou a Bienal de 2013.

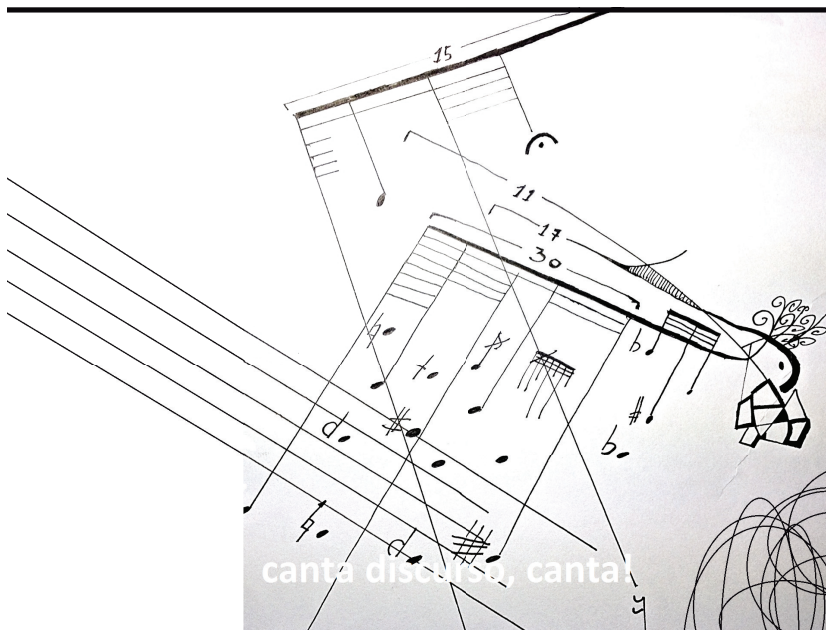
Encanto-me com a capacidade interpretativa que vai sendo construída por seu discurso. O papel de Villa-Lobos como alguém que lidera a derrubada de um verdadeiro “muro de Berlim” entre os nossos gêneros, “das cabeceiras da nacionalidade” até a cultura letrada. E, de forma paralela, aquilo que registra como o “problema machadiano”: “Em que é que este grande artista nos fascina, sendo tão diferente do que imaginávamos como um típico autor brasileiro?” Sustentando essa paralaxe, a questão da identidade como coisa viva, inventiva e inventada, para além de qualquer controle totalizante

Então, o inesperado acontece: lá pelo meio do discurso, surge toda uma linha de comentário sobre a obra de Jorge Amado, seu antecessor na cadeira 23 (uma cadeira que foi praticamente “dominada por baianos” durante todo o século XX, como nos diz Horta). E do meio desse comentário, uma definição interpretativa da Bahia. Pode? Glauber Rocha dizendo que a obra de Jorge Amado tem aspectos cinematográficos, que é antidiscursiva. E então pergunta Horta: “mas esse impacto visual, feérico, não é o que acontece quando se faz a experiência da Bahia?” Repito: a experiência da Bahia. Ora, quem fala assim sabe do que está falando. Está em plena semântica cultural. Ei-nos, assim, em pleno diálogo.

### *Reciprocidade e Identificações*

#### **24.**

Há um Outro que anima o compor, e, nesse sentido, vivemos afinidades com a antropologia. Há um Outro que se estrutura através da fantasia e da técnica composicional – há uma voz interna que interfere com o compor, aponta e veta caminhos. E para ser fiel aos baianos, desdenhando dos “nortes” da vida:



“em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado”.<sup>23</sup>

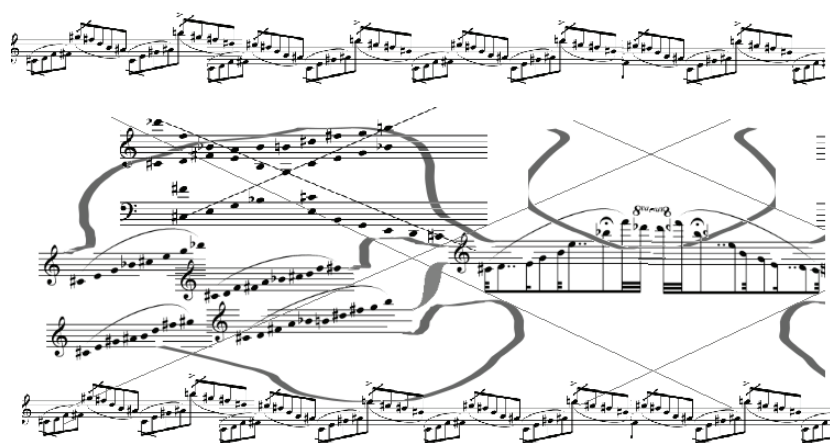
A máxima que funda o movimento de composição na Bahia permanece instigante. Todavia, revisitando-a, em 1988, Widmer faz uma leitura ressignificadora: ele traduz a máxima como sendo “acatar sugestões”. Essa correção retroativa reúne lógica e humor, pois, à primeira vista, a máxima tem sabor anárquico-libertário, aparentemente declarando-se contra tudo. Ledo engano, diz Widmer, estar contra todo e qualquer princípio declarado significa estar aberto para todo tipo de novas ideias e sugestões. Ora, esse é o espírito antropofágico baiano que parece refletir o próprio tecido cultural. Aliás, a Bahia sempre foi antropofágica, muito antes de Oswald de Andrade inventar a noção – o culto aos caboclos que o diga.

<sup>23</sup> *Boletim 1*, Salvador, 1966.

Em texto recente, cruzei os dados entre as condições pós-canônicas (pós-modernas) e a máxima dos baianos. No ambiente de liquefação de critérios não há princípios declarados estáveis contra os quais se opor – todas as músicas são aceitáveis. Se não há tais princípios, também vai ficando impossível estar contra eles. Eliminando, assim, possíveis excessos discursivos desse manifesto que já é ultrassintético, ficamos apenas com seu núcleo:

“em princípio, estamos...”

– Eis o desafio da atualidade: resistir e permanecer por princípio; não concentrar as energias em estar contra, e sim em ser, assegurar a convivência de criadores.



25.

Isso nos põe diante da própria questão educacional dos nossos dias, na medida em que “ensinar e compor são a mesma coisa”. Vale para a escola pública e vale para a formação de compositores. A questão educacional nos impulsiona contra a ideologia da inevitabilidade. Entre tantas coisas, a inevitabilidade é morte para o concerto de identidades. Morte para a possibilidade de emancipação e reconhecimento.

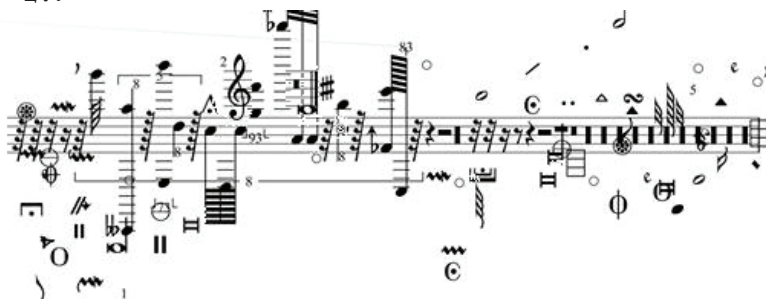
26.

A alegria do ensino de composição – que não é a da imitação de modelos, exige um delicado equilíbrio entre regulação e emancipação. Regulação, sim: há muitas coisas a ensinar, transmitir, criticar, corrigir –, mas a essência é justamente a capacidade de transcender esse nível, plasmando autonomia e identidades.

A experiência de criação da Oficina de Composição Agora (OCA). As marcas diferenciais de cada estudante compositor, as turmas. A aprendizagem de composição como processo cultural – ampliação de horizontes, estranhamento, construção de identidades, modos de compor e de ensinar, expectativas. Tudo isso integra uma dinâmica que é muito próxima da dinâmica do compor. Aqui registro a presença do compositor Paulo Rios Filho, testemunha de todo esse processo, importante agente de transformação do cenário composicional na Bahia – parceiro de ideias, visões de mundo, modos de compor.<sup>24</sup>

### *Campo de Escolhas*

27.



24 Na outra ponta da história, obras que foram ouvidas durante minha formação: *Quasars* e *Prisma*, de Ernst Widmer; *Extreme*, de Lindembergue Cardoso; *Korpus-et-AntiKorpus*, de Agnaldo Ribeiro; *Metástase*, de Ilza Nogueira.

O campo de escolhas é o lugar da “mão na massa” – expressão utilizada por Lindembergue Cardoso em uma anotação de planejamento de aula para concurso. Procurando uma definição ancestral de composição deparei com a de Andrea Ornitoparchus (1517) – o compositor molda a canção como o oleiro molda o barro. (FERRAND, 1949, p. 1423) Portanto, para além da dimensão programática do planejamento, há uma *performance* do compor que envolve a concatenação dos atos composicionais, da realização de escolhas.

## 28.

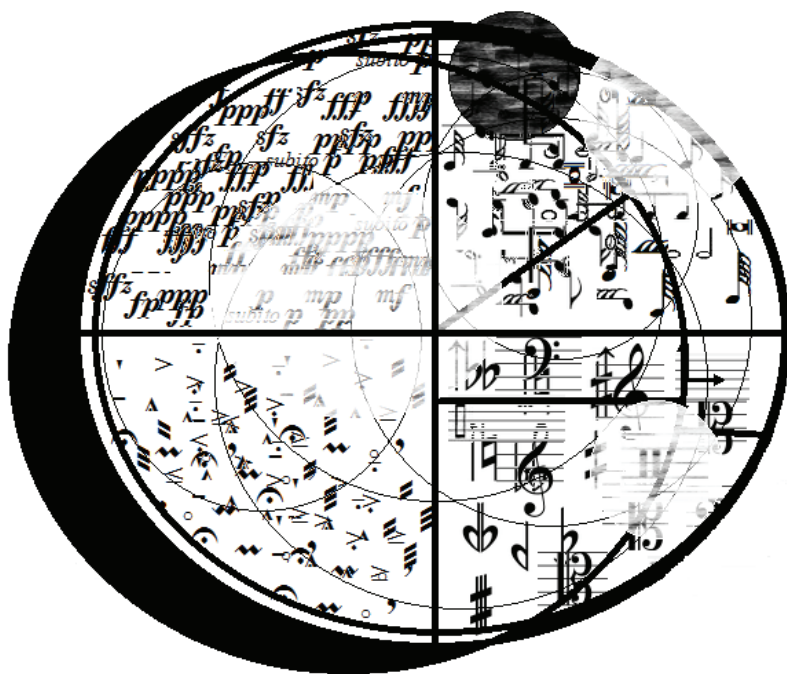
As escolhas devem ser pensadas como medida da construção de liberdade – através do estabelecimento de limites, nos lembra Stravinsky. Os limites se constituem em importante metodologia de produção de sentido. As escolhas permitem uma ligação estruturante entre imaginação e causalidade. Associado tradicionalmente com a prática do compor, o campo de escolhas é também o campo de sobredeterminação das escolhas – de tudo que sobre elas incide (o cognitivo, o ético-político e o estético-libidinal). É lugar de encruzilhada: fecha o ciclo iniciado com o nível da ideia e com a criação de mundos, mas, ao mesmo tempo, remete à realização de novas escolhas, não apenas no processo de criação, mas também no campo da *performance* e da recepção. Como bem lembrou Adorno, há uma dialética entre materiais e sociedade. Uma escolha realizada traz à cena muito mais do que os sons e silêncios escolhidos.

## 29.

Como compositor tenho buscado construir marcas diferenciais a partir da Bahia. Isso exige reconhecer uma rede discursiva internacional em torno dos objetos da criação musical contemporânea – com personagens, atitudes e horizontes –, e ao mesmo tempo a inserção de modos composicionais – também com seus personagens, atitudes e horizontes – que não existiriam sem a experiência



cultural baiana (sempre no sentido poético, prospectivo). Significa conceber a Bahia – ou qualquer outro lugar tido como periférico com relação ao centramento imaginário da rede – como lugar capaz de produzir invenção relevante.



Sigo, dessa forma, uma plataforma local criada pelo movimento de composição na Bahia, que agora completa 50 anos ininterruptos desde que iniciou o ensino de Ernst Widmer, em 1963. O caminho metodológico que trilhei pode ser descrito como próximo da ideia de hibridação.<sup>25</sup> Se por um lado há essa dimensão imaginária proje-

---

25 Embora tal direção tenha ficado mais evidente a partir da década de 90, registro que a obra *Ubabá, o que diria Bach?*, op. 15, de 1983, já impõe esse tema, transfigurando o nome e um choral de J. S. Bach. São, dessa forma, trinta anos de aventuras de hibridação. A propósito, sempre falei em diálogos culturais, mas passei a adotar o termo “hibridação” convencido pelos argumentos utilizados pela dissertação de Paulo Rios Filho, em 2010, seguindo Néstor García Canclini.

tada pela rede discursiva internacional, e até mesmo a imposição de certas linhas de historicidade – vive-se em função de uma sequência de feitos e das indexações de valor desses feitos –, há também uma dimensão simbólica, o resultado de conhecimento que foi produzido, e que merece atenção e continuidade. O melhor esforço de resistência diante dos colonialismos da vida parece ser insistir na construção de diferença, e, no caso, na construção de atitudes de transformação, inclusive do contexto local – busco, como pesquisador, reconstituir as marcas desse verdadeiro processo de resistência que se estruturou na Bahia em torno do compor.

### 30.

Projeto todas essas questões para dentro – que espécie de compor posso chamar de meu? Quais os seus polos temáticos?

- a) Quando lancei o primeiro LP, em 1983, com a faixa *Ûbabá, o que diria Bach?*, ganhei alguns anos depois uma crítica formal do compositor cubano Aurélio De La Vega na *Latin American Music Review*. Entre várias coisas destacava um atributo que chamou minha atenção: “*sonic excitement*”. Como traduzir isso? Excitação sonora, pujança sonora? Digamos: a dimensão do sônico, ou da “audibilidade” (palavra cunhada por Hans Keller) como definidora do meu compor. Muitas vezes até mesmo uma certa euforia. Isso foi muito importante para meu percurso, essa consciência;
- b) Quando fizemos a primeira gravação do Atôtô balzare para cinco percussionistas e piano, regida por Widmer (nunca chegou a ser transformada em disco), o próprio Widmer, entre uma colherada e outra de uma sopa wan-ton que tomamos para celebrar a gravação, passou a comentar a “organiciade rítmica” como atributo não muito frequente entre compositores; acreditava que minha música exibia essa qualidade (eu talvez não passe de um ritmista); o fluxo rítmico como regulador

- de contextos, como articulador de narrativas;
- c) Da paixão por Brahms (e tudo que ele representa na tradição ocidental) surgiu pouco a pouco o interesse por coerência motivica (e tudo que esse nome abriga, que é muito mais do que relações melódicas); minha música tem sido o resultado de um esforço bastante intenso de derivar um máximo de coisas de um mínimo de gestos, e foi essa coerência que me exigiu uma proximidade constante com a dimensão estrutural;
  - d) A paixão e ao mesmo tempo a desconfiança com relação ao estabelecido me levou a experimentar frequentemente uma espécie de narratividade polimorfa; Widmer falava em guinadas (disse isso regendo uma de minhas obras); pois, então, como acolher guinadas que não desorientem os ouvintes, que instalem uma duplicidade de lógicas e de eróticas sonoras? O tecido cultural como terreno fértil para esse entrelaçamento de divergências, tal como tantas vezes faço com relação ao encontro da África com a Europa, na Bahia. A consciência política que surge da consciência cultural.

### *Tempo de concluir*

#### **31.**

Já que estamos falando em flechas:<sup>26</sup>

Neste momento de concluir agradeço aos parceiros intérpretes, sem os quais minha música não teria voz. Aos ilustres membros da Academia Brasileira de Música, pela confiança e pelo carinho com que me recebem. Aos colegas e amigos que idealizaram minha proposição.

---

<sup>26</sup> Devo mencionar que o *Agnus Dei* da Missa Breve de Aylton Escobar me atinge plenamente como ouvinte em sua representação suave do pós-tempo, da paz – e faz isso acionando a longa duração, a memória modal, a canção de ninar.



Agradeço com toda a emoção à minha família – os meus pais e sua luta, a minha mulher, Ana Margarida, cuja presença me ilumina de sentido e de cumplicidade, meus queridos filhos Cláudio e Maurício, pessoas que admiro e respeito da forma mais profunda.

Também agradeço à Bahia com os seus Seminários de Música da UFBA, aos amigos, aos colegas, às dinâmicas do fazer cultural baiano, ao povo de Santo, ao povo do Carnaval, à Academia de Letras, à Academia de Ciências. Sou o resultado de uma interação com tudo isso.

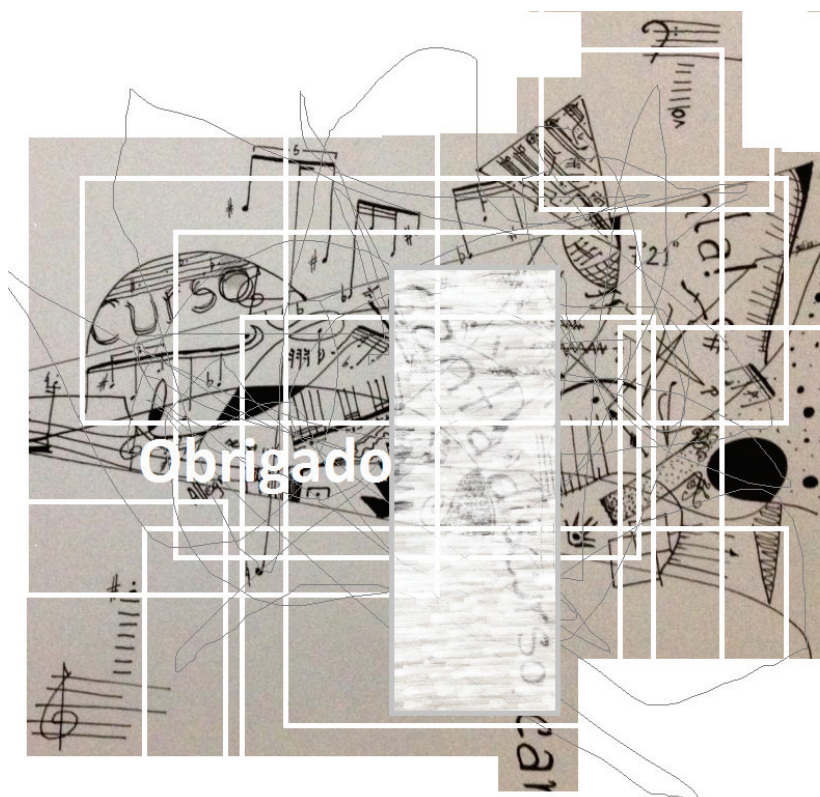
Pois então, ao fim e ao cabo vemos que a questão das flechas é de natureza ética.

As flechas atiradas pelo caboclo são o próprio dever da sociedade brasileira buscando emancipação e autonomia, e, com isso, enfrentando o desafio de ultrapassar heranças que a tornaram tão desigual, injusta, periférica e dependente. Bem sabemos das dificuldades aí envolvidas – não há discurso fácil que as remova.

Mas se os tempos são de pensamento global, da lógica de grandes blocos de gravitação econômica e política – também é a época da micropolítica, do concerto de ações pensadas por todos os agentes de sustentação das lógicas sociais e culturais.

O papel da qualidade como catalisadora das dimensões cognitiva, ético-política e estético-libidinal. A qualidade dessas ações, seu potencial de transformação.

Podemos ceder à pressão dos imaginários colonizadores, e nos imbuirmos de uma historicidade onde desempenhamos papel algum, ou podemos resistir, construindo tenazmente, como indivíduos e como instituições, o papel de testemunhas participativas da experiência brasileira, contra o desperdício da experiência, e em nome dos melhores ideais que nos trouxeram até aqui.



Obrigado.



## MEMORIAL COSTA LIMA<sup>27</sup>

Paulo Costa Lima

*The mind only understands what it has created.*<sup>28</sup>

Dilthey

*A história é curta: Foi, foi, foi, e deu no que deu.*

Hakai baiano

1. Memoriais são coisas que acontecem “depois” – depois de um certo tempo, depois de um conjunto de experiências... –, mas eles se alimentam justamente de uma oposição a essa arrumação obscura entre passado, presente e futuro; eles se alimentam de uma resistência: “só-depois” diz a psicanálise, já que desafiam o próprio tempo em sua condição imemorial de coisa-fluir, e dizem obstinadamente que nada passou, que tudo está registrado em seus mínimos detalhes, e, mais importante ainda, que há uma lógica conectando os feitos vividos, há sínteses, princípios e fios narrativos a serem desvelados. Entre aceitação e recusa da passagem do tempo, entre o sentido e a falta de sentido, entre viver e morrer – tal como nos

---

27 Uma versão anterior do presente texto foi apresentado como Memorial na progressão para Professor Titular da UFBA.

28 A mente só entende aquilo que ela própria criou.

sentimos ao ler o *Memorial de Ayres*<sup>29</sup> –, reviver sendo quase morrer, vamos cantando e inventando nossas narrativas em nome da mais pura verdade-memória.

**2.** A vida não tem língua, os memoriais sim. Para dar voz ao que foi vivido, ou ao que se fez viver, há de se compor uma dicção, deixar ver um estilo, e, claro, perguntar pela relevância das coisas acontecidas. Ancorados no presente pelo lado da interpretação, e no passado pela responsabilidade do registro, cabem aos memoriais compor e gerir a fricção entre esses dois polos fundantes. E, claro, surge daí um belo emaranhado de responsabilidades, desde coisas irrespondíveis que apontam para a inquirição do sentido da vida – algo um tanto temerário da perspectiva sexagenária – até o outro extremo, a simples busca por colocar em bons termos um ato burocrático de progressão institucional. No interregno, muitas possibilidades.

**3.** Até a data de escritura deste Memorial foram trinta e seis anos e meio de atividade acadêmica na UFBA (1979-2015). A que será que se destina? O que aconteceu de relevante? Ora, ou essa pergunta já foi respondida por todos esses anos de atuação institucional, pelo encadeamento das próprias realizações, ou dificilmente o seria agora, em papel e retórica. Não se trata, assim, de inaugurar uma resposta, e sim de reconstruí-la, para além daquelas que já foram dadas pela práxis, até mesmo na medida em que, pasme-se, um memorial é exercício de futuro, ensaio de perspectivas nunca dantes navegadas, ou fichas nunca dantes caídas, retexturização de vida que segue. Não é coisa fácil e pronta, não é balbúcio da idade madura, devaneio ou arroubo narcísico, e nem relatório ou tabuada curricular – embora seja de tudo isso um pouco. O que seria então essa reconstrução?

Seja o que for, deve envolver um processo de reflexão sobre o que foi vivido. Que espécie de reflexão merece ser construída?

---

29 Último romance de Machado de Assis.



Deve valorizar a narrativa de fatos e feitos tão natural ao gênero – e lidar com todas as implicações heroicas que surgem desse recontar? Conseguirá gerir esse tipo de narrativa, e ainda assim demarcar um terreno de abordagem crítica? Será que deve, sabendo-se escolha compositiva, sabendo-se amálgama de forma-conteúdo, e até mesmo em nome de uma máxima que fundou o movimento de Composição na Bahia – “em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado”<sup>30</sup> –, recusar as oferendas do gênero narrativo e conjugar a memória em outras rimas? Mas a narrativa é algo tão potente, e ao mesmo tempo maleável (quem disse que é princípio declarado?), deve mesmo ser deixada de lado? Como atentar para a fricção permanente entre registro e interpretação? Como administrar a isenção impossível diante de uma reflexão sobre a própria vida? E como dar conta de um volume considerável de itens registrados, ultrapassando a casa dos mil?

*I. Talvez a memória mais forte de quando primeiro ingressei nos Seminários de Música da UFBA, em março de 1969, aos quatorze anos, seja, surpreendentemente, o cheiro marcante e inusitado que emanava das caixas daqueles instrumentos estranhos com seus forros aveludados (clarinetas, oboés, trompas e trompetes...), comandadas por professores estrangeiros, e que se misturava com o cheiro das próprias divisórias de eucatex. Entre aquelas paredes cinzentas, furadinhas e antirruídos, descobri um mundo que nunca havia suspeitado. Muito diferente de tocar violão (jovem guarda ou bossa nova) com a turma do Colégio de Aplicação da UFBA<sup>31</sup> (onde ingressei em 1967, durante o reitorado de Miguel Calmon), ou mesmo*

---

30 Manifesto do Grupo de Compositores da Bahia (1966), vide *Compositores da Bahia & música experimental*, 1966.

31 É bem verdade que lá no Colégio de Aplicação propus e organizei um concurso de sovacos – coisa insólita que só se admite num Memorial em nota de rodapé. Claro que a direção proibiu a realização dentro da escola. Fomos para a rua, para o Vale do Canela, ali na frente da Escola de Enfermagem e fizemos a festa. Com essa mudança nos planos, as meninas desistiram de concorrer, pena! Bem, tivemos que garantir a participação no concurso, e acabei com o segundo ou terceiro prêmio de luxo masculino, com a fantasia “sovaco natalino”, feita com um pouco de algodão e algumas bolas de árvore de Natal. Certamente ocorreu depois de 1969, e aí já não sei se foi influência da proximidade com as artes, se foi o ambiente “inovador” do Aplicação, ou uma paixão minha mesma pela desconstrução, pelo entrelaçamento de tradição

*com a turma da Lapinha, onde morei entre 61 e 66, cursando o primário na Getúlio Vargas e o primeiro ano ginásial no ICEIA. Nos Seminários, comecei estudando piano com Paulo Gondim, teoria e solfejo com D. Dedé<sup>32</sup> e trompa com Carlos Moreira; aliás, por sugestão da saudosa Yêda Machado: ‘olha, tem um professor novo de trompa, um português que acabou de chegar.’<sup>33</sup> Depois de dois anos tive de largar a trompa e passei a estudar violoncelo, com Piero Bastianelli, e o violoncelo me definiu como músico: a mágica sensualidade dos instrumentos e desse novo mundo, do solfejo, da captura de música em notação, do trabalho coletivo de fantasia feito por uma orquestra, da transcendência do solista, e especialmente do compositor inventor de vanguarda. Por incrível que pareça, esse aroma ainda permanece em algumas poucas salas da Escola de Música (ou será apenas em minha memória?), e, sempre que o encontro tremo de pensar em ver todo esse prédio, e tudo que aqui se viveu, deixado ao sabor abstrato das recordações.<sup>34</sup>*

4. Falei em práxis não foi mesmo? Agarro-me a essa noção. Pode ser o fio de uma síntese, e exige respostas objetivas. Em que me envolvi? O que fiz? Dá para falar em categorias da práxis? Pois então: compus música, escrevi textos, liderei processos de gestão e cuidei de processos de ensino. Tudo isso gerou reverberações di-

---

e desconcerto (curso e sovaco); essa última hipótese parece ganhar força diante de algumas iniciativas posteriores.

Tendo mencionado o Colégio de Aplicação, não posso deixar de dedicar algumas linhas à tão importante experiência educacional. Embora o presente Memorial trate das atividades exercidas no âmbito da Escola de Música a partir do início da docência – portanto, em 1979 – não tenho como omitir a importância da formação obtida naquele Colégio (1967-1972) para tudo o que se seguiu. Mais do que escola – e ao mesmo tempo ressignificando aquilo que poderíamos chamar de escola – a experiência do Aplicação construiu em mim uma vontade e também uma certa capacidade de entender e de agir no mundo. Tudo que veio depois disso se apoiou naquela experiência. E o que não deu certo, a culpa foi minha mesmo, querida alminha mater.

32 Apelido carinhoso da Professora Hildebranda Kátèb, que formou gerações de estudantes de solfejo e percepção desta Escola.

33 Carlos Moreira dedicou-se com grande afinco à minha formação básica como instrumentista, dando três aulas tutoriais por semana. Depois de dois anos de estudo, e já tocando em audições, precisei abandonar a trompa por ordens médicas, devido a inflamações de garganta.

34 Neste momento a comunidade da Escola de Música aguarda, entre ansiosa e preocupada, o término das obras do novo prédio do Campus de Ondina.

versas, que também são partes do todo. Em duas linhas, tudo que foi realizado.

5. Temos assim um norte para estabelecer fatos e feitos, embora o grau de objetividade seja distinto entre essas linhas de atuação. Registra-se a composição de 90 obras,<sup>35</sup> 78 estreias, 355 performances (em 15 países), 42 gravações (vinil, CD e em vídeo) e 16 partituras (impressas ou em formato digital). Quanto aos textos: 2 teses defendidas, 6 livros, 20 capítulos, 33 artigos em periódicos acadêmicos e 231 em jornais e magazines. Os feitos de gestão, os projetos (concepção e realização), se iniciam com a criação da *Revista ART* (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas), em abril de 1981, e depois se atrelam aos diversos cargos exercidos: Chefe do Departamento de Música (1986-1988), Diretor da Escola de Música (entre 1988 e 1992), Pró-Reitor de Extensão (entre 1996 e 2002), Presidente da Fundação Gregório de Mattos (de 2005 a 2008) e Assessor Especial do Reitor (a partir de setembro de 2014). Os feitos de ensino: 7 teses e 8 dissertações orientadas, além de participação em 34 defesas. Principais disciplinas na graduação: Integração Artística (tive de comprar uma malha na década de 70!), História da Música, Literatura e Estruturação Musical, Composição. Na pós-graduação: Estudos Bibliográficos e Metodológicos, Seminários em Composição, Tópicos em Teoria da Música e Análise Composicional.

Obviamente, uma abordagem densa e investigativa sobre cada uma dessas linhas exigiria bem mais espaço do que disponho – não é missão memorialista. O que almejei e o que consegui com minhas 90 composições e cerca de 300 textos – digo, com cada um deles? E com o rizoma de atos e efeitos pedagógicos, constituído pelos compositores que consegui tocar, em diálogo formativo, ao longo desses anos – e isso sem mencionar o ensino daqueles que não são compositores? Mais vaporoso ainda: como avaliar em profundidade o esforço dos dezesseis anos dedicados à gestão – por exemplo:

---

35 Do total de 105 obras que o meu catálogo registra, 8 foram compostas antes do ingresso na UFBA, e 7 permanecem incompletas.

a projeção do que fiz na cultura sobre os cidadãos dessa nobre e secular cidade? Portanto, o que cabe aqui é ouvir o relato desse que responde como autor<sup>36</sup> e priorizar a construção de sínteses, o afloramento de sinapses e ligações que não estavam presentes antes desse esforço.

*II. Entre 1969 e 1976, fiz os estudos básicos e iniciei a formação em nível superior na Escola de Música da UFBA (Instrumento e Composição). Comecei a tocar na Orquestra Sinfônica da UFBA em 1972, num programa regido pelo maestro Carlos Veiga. Lembro que incluía a 2ª Sinfonia de Beethoven e 'A Gruta de Fingal', de Felix Mendelssohn. Comecei os estudos de Composição (nível preparatório) e Literatura e Estruturação Musical (pré-LEM) com Jamily Oliveira (1970-1972). Lembro também de muitos concertos assistidos nesses primeiros anos de militância musical, especialmente de estreias de obras de Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Jamily Oliveira, Milton Gomes, Walter Smetak e Aginaldo Ribeiro. De Milton Gomes, a impressionante obra 'Navios Negreiros', com texto de Castro Alves e o toque fascinante dos atabaques de 'Djalma Cão'. Fico hoje imaginando o impacto desses novos mundos sonoros na cabeça daquele jovem. E olha que eu só soube do caso um pouco depois, mas foi mais ou menos nesse período que uma mão misteriosa jogou uma galinha no meio de um concerto da Orquestra Sinfônica da UFBA, na reitoria, na ocasião regida por um maestro estrangeiro chegado na véspera, indo cair em cima dos tímpanos. Esse gesto composicional anônimo vem atravessando décadas. Uma visão sintética desse período de formação: de um lado, a sofisticada formação como instrumentista, os ideais e a conformação física e mental de um violoncelista; de outro, a possibilidade de pertencimento ao coletivo da criação, a possibilidade de esculpir uma identidade no âmbito deste coletivo – e a riqueza do impacto de tudo que foi possível presenciar naquele tempo. Essas duas vertentes encontram um terreno comum na atuação como instrumentista (violoncelo e xilofone) no Grupo Música Nova, a partir de 1973, tocando obras como 'Eclôsaão', de Ernst Widmer, ou 'Extreme', de Lindembergue Cardoso,*

---

36 O pronome é “desse” mesmo, e não “deste que responde como autor”, pois assim crio distância entre as duas instâncias autorais: a voz do discurso e aquele que produziu todos os itens sob avaliação.

*participando de uma memorável turnê por seis cidades brasileiras além de Assunção e Montevideú. Quando retornei, em novembro de 1973, a Medicina tinha ficado de lado (estava no primeiro ano do curso) e a parceria de vida com Ana Margarida havia se iniciado, embalada por uma certa fixação à música de Brahms, especialmente o Quinteto com Clarineta. Lembro que Widmer, durante a viagem, chegou a ralar com a gente: ‘vocês não param de cantarolar essa música!’. Ele sabia que era bem mais do que Brahms.*

## 6. Horizonte da Atualidade (I)

Antes de prosseguirmos, vale registrar uma dimensão bastante atual. A migração das obras compostas para o formato vídeo ou vídeo-partitura. Nos últimos três anos foram postados na internet 40 vídeos com obras de minha autoria, a partir de países diversos – Brasil, Itália, Alemanha, Canadá, Colômbia –, dando origem a 17.580 visualizações. Isso equivale, aproximadamente, a 75 concertos com 225 pessoas presentes nos últimos três anos, e significa uma transformação enorme dos processos de recepção de música contemporânea, levando inclusive à vinculação das atividades presenciais a essa outra dimensão. A lista abaixo foi preparada a partir de acessos em 27 de setembro de 2015.

Quadro 1 – Performances em vídeo

1.	Pega essa nêga e chêra, op. 28, para piano solo, (1991) 395 v. 11 l. Publicado em: 13 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=m0UA0Tu_sHg">https://www.youtube.com/watch?v=m0UA0Tu_sHg</a>
2.	Aboio II, op. 94, para flauta solo (2012), vi deo-partitura, 374 v. Publicado em: 27 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KSg1_wYPyIY">https://www.youtube.com/watch?v=KSg1_wYPyIY</a>
3.	Bahia Concerto, op. 98, piano e orquestra de cordas (2012), 757 v. Publicado em 14 abr. 2014.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kD86vNfo7Q4">https://www.youtube.com/watch?v=kD86vNfo7Q4</a>
4.	Apanhe o jegue, op. 42, para flauta e violão (1995) vídeo-partitura, 333 v. Publicado em: 4 jul. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RgyUdUYwsQI">https://www.youtube.com/watch?v=RgyUdUYwsQI</a>
5.	Kyrie de Nanã, op. 38, para Coro <i>a cappella</i> (1993), 440 v. Publicado em: 7 fev. 2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=w3acXodiH0g">https://www.youtube.com/watch?v=w3acXodiH0g</a>
6.	Ûbábá (O que diria Bach), op. 15, para conjunto misto (1983), 514 v. Publicado em: 19 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=p0RsQABxsWc">https://www.youtube.com/watch?v=p0RsQABxsWc</a>
7.	Serenata-Ayó, op.76, para Orquestra Sinfônica (2007), 389 v. Publicado em 27 nov. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TMxAaiBANQ4">https://www.youtube.com/watch?v=TMxAaiBANQ4</a>

8.	Ponteio, op. 35, para piano solo (1993), 649 v. 8 l. Publicado em: 31 jan. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=T3NQ23n_PwE">https://www.youtube.com/watch?v=T3NQ23n_PwE</a>
9.	Aboio, op. 65, para flauta solo (2012), 3093 v. Publicado em: 23 jan. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9Lenrt3ZzI">https://www.youtube.com/watch?v=9Lenrt3ZzI</a>
10.	Zaziêquartettsatz, op. 103, quarteto de cordas, (2014), vídeo-partitura, 211 v. Publicado em: 15 ago. 2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Z64YhC8d3tQ">https://www.youtube.com/watch?v=Z64YhC8d3tQ</a>
11.	Paisagem Baiana, op. 90, para 5 clarinetas (2012), 530 v. Publicado em: 30 jan. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UHH3GkgWY1U">https://www.youtube.com/watch?v=UHH3GkgWY1U</a>
12.	Cabinda: nós somos pretos, op. 104, trechos com a OSESP (2015), 1015 v. Publicado em: 16 abr. 2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tWTtYR5GQIE">https://www.youtube.com/watch?v=tWTtYR5GQIE</a>
13.	Paisagem Baiana, op. 90, (2012), para 5 clarinetas, vídeo-partitura, 129 v. Publicado em: 28 ago. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=NFpKKQRESOA">https://www.youtube.com/watch?v=NFpKKQRESOA</a>
14.	Ibejis, op. 41, para flauta e clarinete, (1995), vídeo-partitura (3 mov.), 275 v. Publicado em: 12 jun. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vdMmaCU_Oeg">https://www.youtube.com/watch?v=vdMmaCU_Oeg</a>
15.	Imikaíá, op. 32, para piano solo (1992), 658 v. 13 l. Publicado em: 19 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Fw2qYBd-kyE">https://www.youtube.com/watch?v=Fw2qYBd-kyE</a>
16.	Zaziêquartettsatz, op. 103, quarteto de cordas, (2014), 211 v. Publicado em: 15 ago. 2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AWjVaBhFDtC">https://www.youtube.com/watch?v=AWjVaBhFDtC</a>
17.	Aboio 2, op. 94, para flauta solo, (2012), 724 v. Publicado em: 14 jul. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=X8YwEYNltvc">https://www.youtube.com/watch?v=X8YwEYNltvc</a>
18.	Saruê, op. 37, para 2 clarinetas (1993), 87 v. Publicado em: 5 set. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_Kd2uUAvPHA">https://www.youtube.com/watch?v=_Kd2uUAvPHA</a>
19.	Vés, op. 26, para piano solo (1990), 207 v. Publicado em: 22 mar. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=GWcHjI8ekoA">https://www.youtube.com/watch?v=GWcHjI8ekoA</a>
20.	Corrente de Xangô, op. 34 para violoncelo solo (1992), 421 v. Publicado em: 3 mar. 2014.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Ufl7boNMIWE">https://www.youtube.com/watch?v=Ufl7boNMIWE</a>
21.	Ibejis 2, op. 92, para flauta e clarinete (2011), 1264 v. Publicado em: 15 dez. 2011.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hzD-6V9Qgtg">https://www.youtube.com/watch?v=hzD-6V9Qgtg</a>
22.	Lembrando e Esquecendo Pixinguinha, op. 49, para flauta e violão (1997), 353 v. Publicado em: 22 mar. 2014.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=eklp5b6M0gA">https://www.youtube.com/watch?v=eklp5b6M0gA</a>
23.	The Real Thing I, op. 100, para “ <i>would be</i> ” clarinete e piano (2013), 313 v. Publicado em: 4 dez. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=V8Io45eUTwo">https://www.youtube.com/watch?v=V8Io45eUTwo</a>
24.	Atotô do L'homme armé, op. 39, para conjunto misto (1993), 1130 v. Publicado em: 11 ago. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=N6A4zHvibDw">https://www.youtube.com/watch?v=N6A4zHvibDw</a>
25.	Januário, op. 95, para duo de percussão (2012), 166 v. Publicado em: 19 jul. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mMPBIWZk7V0">https://www.youtube.com/watch?v=mMPBIWZk7V0</a>
26.	Ibejis 2, op. 92, para flauta e clarinete (2011), 114 v. Publicado em: 16 jul. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HMFVjavInsM">https://www.youtube.com/watch?v=HMFVjavInsM</a>
27.	Apanhe o Jegue, op. 42, para flauta e violão (1995), 289 v. pub. 19 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=WVy4O8P7DUI">https://www.youtube.com/watch?v=WVy4O8P7DUI</a>
30.	Ponteio-Estudo, op. 35, para piano (1992), 273 v. Publicado em: 19 maio 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OeFKNexsoeM">https://www.youtube.com/watch?v=OeFKNexsoeM</a>

31.	Aboio, op. 65, para flauta solo (2003), 696 v. 4 l. Publicado em: 9 fev. 2010.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=I45PhY7tssg">https://www.youtube.com/watch?v=I45PhY7tssg</a>
32.	Corrente de Xangô, op. 34 (1992), para violoncelo solo, 496 v. 9 l. Publicado em: 27.05.2013, vídeo-partitura.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=g5Sf1nxwce0">https://www.youtube.com/watch?v=g5Sf1nxwce0</a>
33.	Peripécias, op. 56, no. 1, para clarinete solo (2000), 70 v. Publicado em: 12 set. 2013.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FgaFPpGt_Co">https://www.youtube.com/watch?v=FgaFPpGt_Co</a>
34.	Fantasia, op. 23, para piano solo (1986), 25 v. Publicado em: 17 jan. 2014, vídeo-partitura.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kScw6EILw8M">https://www.youtube.com/watch?v=kScw6EILw8M</a>
35.	Bahia Concerto, op. 98, para piano e orquestra de cordas (2012), 15 v. Publicado em: 22.09.2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=x08qJu_MtyQ">https://www.youtube.com/watch?v=x08qJu_MtyQ</a>
36.	Ziriguidum, op. 82, para grupo de percussão (2007), 795 v. Publicado em: 9 set. 2010.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hhZ4WtNbaW0">https://www.youtube.com/watch?v=hhZ4WtNbaW0</a>
37.	Saruê, op. 37, para 2 clarinetas (1993), 64 v. Publicado em: 18 out. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=h39HA7rfrlw">https://www.youtube.com/watch?v=h39HA7rfrlw</a>
38.	Ibejis, op. 41, para flauta e clarineta (1995), 101 v. Publicado em: 23 set. 2015.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zZJIJ811lvA">https://www.youtube.com/watch?v=zZJIJ811lvA</a>
39.	Ibejis 2 op. 92, para flauta e clarineta (2011), 158 v. Publicado em: 13 jul. 2012.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uxShQ6z7xjI">https://www.youtube.com/watch?v=uxShQ6z7xjI</a>
40.	Zaziêquartettsatz op. 103, quarteto de cordas (2014), 5 v. Publicado em: 24 set. 2015	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AWjVaBhFDtC">https://www.youtube.com/watch?v=AWjVaBhFDtC</a>

Creio que esse fato traduz uma visão ativista da minha parte, o exercício do compor/compondo, da imersão nas redes de materialização do compor em interpretações, recitais e recepção, e uma negação da gaveta como destino. Isso marca uma posição epistemológica, a de que o compor se completa nesse circuito, e também uma posição política, a de que a sociedade de ouvintes pode ser cúmplice – e nas bandas do Sul do mundo, isso é mais verdade ainda –, algo que passa a exigir o desafio da interação.

## 7. Horizonte da atualidade (II)

Quem é esse personagem da atualidade, aquele que assume a responsabilidade de escrever o relato? Gostaria de dizer que depois de tantos anos de trabalho incansável, não deveria me espantar com a nítida sensação de estar vivendo um período de culminância. Mas me espanto. Processos que foram amadurecendo gradualmente, e muitas linhas que foram desenvolvidas ao longo de décadas se encontraram nesses últimos anos, favorecendo essa percepção. Re-

laciono os seguintes registros, relativos ao biênio 2013-2015, como capazes de demonstrar tal avaliação:

- premiação pela Bienal de 2013, com a obra *Bahia Concerto* op. 98 para Piano e Orquestra de Cordas;
- eleição para a cadeira 21 da Academia Brasileira de Música, em janeiro de 2014, posse em agosto de 2014;
- indicação em primeiro lugar nacional, por um colegiado de 125 compositores, para a encomenda de obra sinfônica a ser estreada na Bienal de 2015: *Sete Flechas: um batuque concertante* op. 102;
- comissionamento do *Quarteto Zaziê* op. 103, pelo MAB, com estreia pelo Mivos Quartet de Nova York, em 11 de novembro de 2014, Salvador-BA;
- comissionamento da obra *Cabinda: nós somos pretos* op. 104 pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP, com estreia em 16 de abril de 2015 na Sala São Paulo, SP;
- renovação da bolsa de produtividade do CNPq, iniciada em 2003, e publicação do livro *Teoria e prática do compor II*, pela EDUFBA, com resultados dessa pesquisa, com lançamento em 13 de agosto de 2014, na ABM-RJ;
- publicação do artigo “Teoria da cultura na perspectiva criada pelo ensaio ‘O futuro de uma ilusão’ de Freud”, *Caderno CRH* v. 26, n. 69, dez. 2013 (Qualis A);
- coordenação científica do I Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, entre 10 e 14 de novembro de 2014, levando à publicação de dois capítulos no livro *O pensamento musical criativo*, TeMA;
- premiação nacional em composição de sete alunos (quatro deles ainda na graduação) e aprovação do projeto MAB – Música de Agora na Bahia em certame nacional patrocinado pela Petrobras, disputando com mais de mil outros projetos;
- consolidação do Grupo de Composição e Cultura, especialmente através das defesas de doutorado voltadas para a teoria do compor – Guilherme Bertissolo (2013.1), Pedro Amorim Filho (2014.1) e Paulo Rios Filho (2015.1).
- convite para retornar ao campo da gestão universitária como Assessor Especial do Reitor João Carlos Salles, a partir de setembro de 2014;



- entrevista de âmbito nacional realizada pela *Revista Concerto*, em abril de 2015, por ocasião da estreia na OSESP.

Esses 12 itens incluem todas as categorias da práxis – música, texto, gestão, ensino e reverberação. Creio estar contribuindo para a qualidade de produção da Escola de Música da UFBA ao reunir num mesmo período reconhecimentos marcantes do trabalho composicional, da produção de pesquisa, da eficácia do ensino, da eficácia da gestão, levando, inclusive, à mencionada entrevista de âmbito nacional na *Revista Concerto*. Em todas as décadas passadas, nem nos dias de maior astral possível, imaginei que alcançaria essas coisas. O entusiasmo é algo positivo, ajuda a continuar trabalhando, mas bem sabemos que deve ter os pés bem firmes ao chão, porque há ordens de grandeza de todo tipo nos feitos da área de música, e principalmente porque há de se distinguir entre atribuição de valor e comparação. O que importa é a valoração que busca entender a autenticidade dos percursos e trajetórias, a coerência plantada (ou não) por cada escolha, e sua germinação ao longo dos tempos.

Essas conquistas recentes permitiram uma certa sensação de plenitude, como se agora, mais de quatro décadas depois de ter feito a opção de risco de trocar uma carreira médica pelo destino/aventura da música e do compor, pudesse confirmar o acerto da decisão. Isso significa reconhecer a necessidade de administrar uma pressão considerável durante todo esse tempo, e nem mesmo estar consciente disso. Quem sabe agora, com todas as oferendas postas ao superego, possa realmente começar a inventar coisas? Digo isso com base no que me vai por dentro, a sensação de que ainda preciso aprender tudo, ensinar e escrever muito, e girar mil vezes o rodopio da criação.

Fiel a uma narrativa que me constituiu como sujeito, a causa da criação musical, desemboca em algumas de suas variantes mais amplas: a liderança da comunidade da Escola de Música da UFBA (fundada por um compositor), a consciência da natureza cultural da experiência na universidade, os diálogos possíveis entre todos os

que militam na área da cultura, especialmente em Salvador. Tudo isso reverbera e ramifica depois de quarenta anos de elaboração.

8. Mas, retomemos o fio da meada. Uma parte preliminar e fundamental para a confecção deste memorial já foi vencida: o esforço de coletar e manter, durante trinta e seis anos, informações sobre a própria vida acadêmica. Creiam, não é um esporte simples. Exige uma dose de convicção com relação ao sentido daquilo que está sendo coletado, aliás, convicção esta diversas vezes desautorizada pelo contexto, seja o ambiente mais próximo do sistema universitário público brasileiro, seja o mais amplo, da vida cultural e artística do país. Quantas vezes foi necessário lidar com a noção de que as artes são supérfluas, que desempenham papel ornamental na universidade, que não são terreno do fazer científico ou da liderança acadêmica?<sup>37</sup> Toda uma geração de professores da área de artes da UFBA teve que responder a esses desafios nas décadas recentes, e se a atitude geral mudou de forma perceptível, se deve, em parte, ao esforço desse coletivo, ao qual pertenço<sup>38</sup>. Numa outra direção, a pecha de irrelevância diante de um sistema que premia a venda de produtos culturais e a atenção minúscula dedicada a quaisquer atitudes desvinculadas desse paradigma. Minhas escolhas e caminhos, inclusive essa obstinada coleta de dados curriculares, guardam uma relação estreita com a resistência a essas noções, que considero em-pobrecedoras.

9. Embora seja útil trabalhar com isso que denominei “categorias da práxis”, é preciso reconhecer que nem sempre suas fronteiras são estritas. Por exemplo: aprendi com a pesquisa sobre a pedagogia de Ernst Widmer – Lima (1999b) – que muitas vezes o ensino

---

37 Nunca houve Reitor da área de artes na UFBA e nem na maioria das universidades brasileiras. Na verdade, desconheço esse caso.

38 Apenas alguns exemplos marcantes: Ernst Widmer (Música), Dulce Aquino (Dança), Armindo Bião (Teatro), Eneida Leal Cunha (Letras), Carlos Petrovich (Teatro), Juarez Paraíso (Belas Artes) – todos envolvidos nos fazeres das artes e na gestão universitária.

acontecia através do próprio ato de compor, ou seja, a composição funcionando como ferramenta e contexto de aprendizagem. Sendo assim, não é razoável pensar que os feitos de composição e os de ensino sejam conjuntos independentes. Da mesma forma, os processos de criação de textos e de música se interpenetram através de múltiplas sinapses, o mesmo podendo ser dito com relação à concepção e gestão de projetos. A produção de conhecimento pode habitar cada um desses ambientes.

**10.** Temos uma malha com mais de mil registros e também uma diversidade considerável de tipos de feitos assim registrados. Uma obra sinfônica encomendada e estreada pela Orquestra Sinfônica de São Paulo (OSESP), em 2015, é algo muito diverso de uma entrevista quinzenal dada ao *Programa Multicultura* da Rádio Educativa da Bahia (2013-2015), e ambas são completamente distintas de uma defesa de tese de um orientando na área de Composição (2004 a 2015); ou de um doutorado defendido pelo próprio memorialista (1999); de um artigo publicado em periódico internacional (2001); de livros publicados (1999, 2005, 2010, 2012 e 2014); da recriação dos Seminários Internacionais de Música a partir de 1989, como Diretor da EMUS-UFBA; da concepção e implantação do Programa UFBA em Campo e das ACCs (Atividades Curriculares em Comunidade), quando Pró-Reitor de Extensão da UFBA (1996-2002); da organização dos festejos do 2 de julho (data cívica da Bahia); ou ainda de uma placa de agradecimento recebida da Associação Cultural de Preservação do Patrimônio BANTU – AC-BANTU, “Mu nkuumbu bakulu etu tutoondele” (2007), quando Presidente da Fundação Gregório de Mattos. E, no entanto, apesar da extrema diversidade desses registros, defendo firmemente a relevância de cada um deles para o percurso acadêmico que aqui se expõe e que se busca entender e analisar. Naturalmente, as chaves de interpretação e valoração desse amplo espectro de coisas não são as mesmas geralmente usadas nas avaliações acadêmicas. Quem não entende o todo, que veja dispersão e fragmentos.

## 11. Visão do todo entre 1979 e 2015.

Quadro 2 – Tipos de registro

A = Catálogo	H = Livros (organizados)	O = Eventos organizados
B = Estreias (78)	I = Livros (escritos)	P = Prêmios, Encomendas, Academias
C = Apresentações de obras	J = Artigos (jornais e magazines)	Q = Participação em eventos
D = Gravações (vinil, CD, vídeo)	K = Edição	R = Mídia
E = Partituras (impressas e em vídeo)	L = Anais	S = Palestras e conferências
F = Artigos (em periódicos)	M = Dissertações e Teses (d,t)	T = Gestão (cargos)
G = Capítulos	N = Participação em bancas	

Fonte: elaborado pelo autor.

Quadro 3 – Registros por ano

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
2015	2	3	12	1	1		3						0,1			2	1	10	1	Assessor/Reitor
2014	2	1	12	2		1	4		1		2	3	1,2		2	3	3	12	12	Assessor/Reitor
2013	3	6	13	2	7	3	1			12	2		0,2	2	1	3		19	6	
2012	4	1	13	7		-	3		2	15		1	3,1	4		2	2	7	6	
2011	2	1	04	4		1	1			18		3		1		3	7	3	7	
2010	2	3	35	2		-	2		1	06			1,0	7			1	2	1	
2009	2	1	09	4		-	1			19			1,0	8		2	1	1	5	
2008	2	2	14			-	1	1		35	3				1	1	3	15	3	Presid/FGM
2007	4	3	09	1		1				32	5			3	5	1	2	9		Presid/FGM
2006	3	2	08			-		1	09	2		1,0	2	3				10		Presid/FGM
2005	3	2	15			-		2	1	03	1	1			4			4		Presid/FGM
2004	5	3	27			3				02	2	0,1	2	2			3		1	
2003	5	7	37	2		1		1		01		1		1				2	2	
2002	1	3	10			-	3	2				8	1,0	4			1	4	6	Pró-Reitor/Ext
2001	3	2	08			4		4				1			1		1	6	4	Pró-Reitor/Ext
2000	4	1	12		2	-				32		1					2	4	2	Pró-Reitor/Ext
1999	1	1	04			1			1	12		2				1		9	1	Pró-Reitor/Ext
1998	-	2	07	4		2	1	3				1					1	9	1	Pró-Reitor/Ext
1997	4	6	28	9		2				02					1			20	2	Pró-Reitor/Ext
1996	3	-	09			1	3			03		1				2	1	5	5	Pró-Reitor/Ext
1995	4	1	17			1				07						2	2	4	1	
1994	1	1	07			-					1					2		1		
1993	4	5	16		1	1				01	1						1	4	2	
1992	5	4	11			-					2				1		2	8		Diretor/EMUS
1991	2	3	10			2					1				1	1	2	6		Diretor/EMUS
1990	1	1	06			-				01					1		3	1	1	Diretor/EMUS

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
1989	1	-	03			-									1		1			Diretor/EMUS
1988	-	1	08			-					1				1		1		1	Diretor/EMUS
1987	1	1	07	3	1	-				01	1				1		2		1	Ch. Dep./EMUS
1986	2	2	11			-				01	1				1		2	1		Ch. Dep./EMUS
1985	2	3	06	1	1	1					2					2	1	4	2	
1984	2	2	01		1	-				01	3					2				
1983	3	1	03															1	1	
1982	1	-	-			1				02	4									
1981	4	2	04		1	3				16	3									
1980	1	1	05			-													1	1
1979	-		-			-														

Fonte: elaborado pelo autor.

Que espécie de sínteses, de categorias, permitiriam mapear o campo de dados apresentado, garantindo a possibilidade de acompanhar linhas que se diversificam, mas que ainda assim dialogam entre si, dando origem a transversalidades e laços de coerência? Como mapear a construção de unidade e coerência nesse vasto campo de registros de vida, sem desprezar as fricções, paradoxos e ressignificações? Para além das categorias da práxis, que outras seriam necessárias? Uma vez encontradas, como tratá-las a partir da narrativa que aqui vai sendo tecida?

*III. O ano de 1976 foi uma fronteira para muita coisa: tive a primeira peça apresentada em público – ‘Prodeo op. 1’ para flauta, clarineta e orquestra de cordas –, ganhei bolsa para a Universidade de Illinois em Champaign-Urbana tocando Bach e Brahms, casei em 19 de junho com Ana Margarida e para lá nos transferimos em agosto. Antes disso, tínhamos levado dois anos juntando o parco dinheirinho dos cachês de atuações em casamentos e formaturas, e de repente a vida deu uma guinada sem tamanho. E foi, de fato, em Urbana, que confirmei o caminho do compor como sendo aquele que trilharia.<sup>39</sup> Um certo dia fui apresentado por Herbert Brün como sendo um compositor brasileiro, e foi assim que me senti desde então. Pois então: Herbert Brün foi o orientador desses passos decisivos do*

39 Inicialmente, não foi propriamente uma escolha livre. Fui acometido por uma tendinite aguda em plena tentativa de prosseguir a formação de instrumentista, e a composição passou a ser a única opção.

*tornar-se compositor, e foi a partir da sua visão, do seu pensamento, que me encontrei no campo da criação de música. Ao entrar na UFBA em 1979, como docente, eu representava muito mais essa perspectiva do que propriamente a Bahia. Esta só veio aos poucos, ao longo de vários anos de trabalho e elaboração. Além dessa formação mental como compositor, o mergulho acadêmico propiciado por esse período de estudo numa conceituada universidade americana, por onde passaram nomes como os de Ben Johnston, Stephen Blum, Alexander Ringer e Richard Cowell (com os quais também estudei), John Cage, Lejaren Hiller e Bruno Netti, foi marcante para toda a minha carreira.*

**12.** Antes de esculpir sínteses e categorias transversais, parece recomendável dedicar atenção a um outro recurso metodológico – a periodização. Como é que concebo a segmentação desses trinta e seis anos? Quais as marcas características de cada período, vividas ou mesmo imaginadas? E como estabelecer critérios para tal periodização? Dentre várias possibilidades, opto pela que me ocorre como a mais direta e mais simples: um fluxo ininterrupto de interesse por composição, teoria e ensino, articulado por períodos de grande dedicação à gestão. Senão, vejamos:

- 1979 a 1986: período inicial da vida docente, sementes de tudo que virá;
- 1986 a 1992: liderança acadêmica, primeiro período de gestão (Chefe e Diretor da EMUS);
- 1992 a 1996: retomando as prioridades de sempre – o compor, a pesquisa, o ensino (I);
- 1996 a 2002: segundo período de gestão (Pró-Reitor de Extensão) e maturidade em pesquisa (doutorados);
- 2002 a 2005: retomando as prioridades de sempre – o compor, a pesquisa, o ensino (II);
- 2005 a 2008: terceiro período de gestão (Fundação Gregório de Mattos);
- 2009 a 2015: o compor, a pesquisa, o ensino (III): reverberações e reconhecimento.

**13. Período inicial da vida docente (1979-1986):** sementes de tudo que virá.

#### Destaques

- A criação do Grupo Próxima Música e do espetáculo *Falamassa* (1978-1981);

- Ensino de Integração Artística como parte de uma equipe interdisciplinar;
- A criação da revista *ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*, em abril de 1981;
- Ensino de História da Música e Literatura e Estruturação Musical – LEM: o investimento em teoria e os primeiros escritos;
- O compor e suas vicissitudes: A relação com Ernst Widmer;
- 1981: primeira experiência em jornal, colunista de *A Tarde*;
- *Revista Universitas*: membro do Conselho Editorial da UFBA;
- A relação com Gilberto Mendes e o Festival Música Nova de Santos: I Semana de Música Contemporânea da UFBA (1986).

Memoriais lidam com a curva da vida, como se houvesse (e há) um conjunto (infinito?) de personagens-vetores incidindo sobre cada ponto da curva a serem resenhados pelo mais atual deles, o autor. Trata-se, então, da habilidade de leitura e interpretação de um personagem-vetor com relação a todos os seus antecedentes. São os interesses e a capacidade heurística desse vetor mais recente que conduzirão a narrativa. Isso significa que a adoção tradicional da perspectiva linear – do passado para o presente – é puro fingimento, pois a estrutura geradora do memorial é reversa. Vale completar: há fingimentos que são necessários e estruturantes, eles respondem pela magia da experiência, sendo o caso das narrativas e, claro, do cinema, com suas imagens congeladas fingindo ser coisa nossa.

Tudo que fiz no campo do ensino de composição ao longo dos anos, e, por consequência, no campo do compor, guarda uma relação determinante com a criação do Grupo Próxima Música e, especialmente, do espetáculo *Falamassa*. Foi essa experiência que fez a transição entre o ambiente de composição da Universidade de Illinois, também com experimentos de composição em grupo, e o da UFBA, entre a vivência de aprendiz e a de professor (mediador). O fato é que jovens que nunca haviam estudado composição,

e boa parte deles também não havia estudado música, de repente estavam produzindo coisas que levavam as audiências a bater palmas de pé. O fenômeno antecedeu a emergência de utilização de fala na música popular (especialmente utilizada pela Banda Blitz na década de 80), e chegou até mesmo aos ouvidos de Caetano Veloso, que incentivado por um jornalista famoso que havia assistido ao espetáculo, me chamou para uma conversa na sua casa de Ondina.

É difícil nomear todos os participantes, pois além de um núcleo estável que permaneceu durante quase todo o tempo de existência do Grupo, alguns estavam apenas no início do processo, outros só participaram das últimas realizações. Preciso registrar aqui a importância da presença do compositor americano Mark Enslin, meu colega em Illinois e também estudante de Herbert Brün, que acompanhou justamente a montagem do *Falamassa* durante sua estadia de três meses conosco, em 1980. Além de mim e de Mark, que atuávamos como professores-facilitadores, participaram desse espetáculo: José Carlos Bastos Cardoso, Wellington Gomes, Sérgio Emanuel, Marco Roriz, Sérgio Barreiro, Celso Aguiar e Carlos Motok. Também registro a participação de: José Coelho Barreto, Lettieres Leite<sup>40</sup> (fase anterior), Renato Aguiar, Bernadete Lima (fase posterior).

A proposta era fazer música a partir dos recursos da linguagem. Então, de reuniões, laboratórios e ensaios foram surgindo “técnicas”, ou melhor, caminhos de transformação do material, que guiavam cada compositor em seu processo. As coisas que fazíamos juntos, como improvisação-experimentação, serviam de base e de material para as incursões individuais. Um exemplo: a aceleração da fala. Ao acelerar a fala, entra-se numa outra dimensão. Os significados tradicionalmente associados às palavras vão cedendo espaço ao fenômeno sonoro resultante da aceleração. Ouve-se agora a textura, um batuque rítmico meio aleatório. E foi assim que, um

---

40 Lettieres me surpreendeu num espetáculo recente do Grupo Rumpilezz, que dirige, trazendo essa memória e falando da importância da sua participação naquele movimento de música falada para seu percurso posterior.



belo dia, improvisando sobre um texto trazido por Marco Roriz (que afirmava, brincando, tê-lo feito num momento de inspiração canabiana), descobrimos o gesto de abertura do *Falamassa*:<sup>41</sup>

*Queremos informar a todos vocês que tudo anda sob controle, e por que não dizer, que tudo vai no mais perfeito e harmonioso equilíbrio, e o centro das atenções, que está prestes a perder as forças, não deixa de ser uma baboseira geral que vai além do espaço físico entre o homem e o picolé.*

Tente falar o texto acima em seis segundos. Pois era assim que fazíamos. Todos os membros do grupo, reunidos na frente do palco, abriam o *Falamassa*. A plateia ficava meio tonta com o choque, e isso abria o caminho para uma série de outros desenvolvimentos: linguagem em contraponto, linguagem fragmentada, linguagem e métrica, linguagem gerando absurdo, linguagem misturada com sons instrumentais ou com assobios, jograis (sempre perigosos pelo lugar comum), entre muitos outros.

Ocorre que, no mesmo período, estive encarregado do ensino de música na equipe que coordenava a disciplina Integração Artística (música, teatro, dança e artes plásticas). Como poucos queriam ensinar essa disciplina, o encargo era repassado aos que ingressavam no Departamento, meu caso. Essa experiência foi também muito importante para o meu percurso, construindo uma visão “de dentro” das artes na UFBA e na Bahia. Volto a comentá-la adiante. Observo aqui apenas a importância do diálogo entre os ambientes de improvisação em teatro e dança, que eram rotina em Integração Artística, e os ambientes de improvisação do *Falamassa*. Uma coisa alimentou a outra.

O Grupo Próxima Música, cujo nome nunca resistiu à popularidade do título do espetáculo *Falamassa*, passando a ser conhecido mesmo como Grupo Falamassa, ainda embarcou em outros ciclos de criação, dos quais o mais importante foi a parceria com o cineas-

---

41 Trata-se aqui de um esforço de memória, pode ser que algumas palavras tenham sido omitidas.

ta Pola Ribeiro (que, à época, registrava as pichações que surgiam nos muros da cidade de Salvador, embaladas pelo clima de abertura política), visando produzir a trilha sonora para o seu documentário. Recebemos o texto das pichações e criamos composições igualmente “desabusadas” a partir delas. O resultado foi apresentado no Festival Instrumental, coordenado por Zeca Freitas, em 1981, no Teatro Castro Alves. Também fizemos uma apresentação memorável durante a SBPC de 1981, realizada em Salvador, no campus de Ondina – que contou, inclusive, com a presença e elogios do compositor Jorge Antunes da UnB,<sup>42</sup> e outra, na Reitoria, atuando com a Orquestra Sinfônica da UFBA, com regência do maestro Pino Onnis, no âmbito das Apresentações de Compositores da Bahia. Depois disso, o grupo ainda tentou iniciar um ciclo mais denso de composição em grupo – formalizando a composição coletiva como se fosse uma espécie de serialismo –, mas, como tantas vezes acontece com a dinâmica de grupos musicais, se dividiu e se desentendeu, interrompendo seu belíssimo trajeto. Uma pena. Talvez não fôssemos maduros o suficiente para lidar com as implicações geradas pelo próprio modelo adotado. Mas fico feliz em registrar que os seus membros levaram adiante, de formas diversas, os ideais que embalavam aquela empreitada.

Alguns elementos merecem destaque nessa experiência. Em primeiro lugar, a observação de que a energia criativa pedagógica estava muito mais viva e atuante nesse grupo informal do que nas atividades regulares de ensino. Era, sem dúvida, a coisa mais importante da minha agenda profissional. Outras coisas a registrar: a importância da metodologia de ensino baseada num fazer coletivo; a horizontalidade como vetor da aprendizagem (pouco importava se o professor tinha mestrado e Carlos Motok mal sabia desenhar uma clave de sol), ambos impactavam o grupo com intensidade comparável; o mergulho numa atividade que exigia atenção ao ciclo total da criação, desde a inspiração até a produção e

---

42 Jorge Antunes sempre entendeu música e política como canais complementares de criação. Permanece fazendo isso nesses nossos dias difíceis.

divulgação do espetáculo,<sup>43</sup> coisa pouco frequente na “redoma” do Departamento de Música;<sup>44</sup> a abrangência do contexto, que pouco distinguia entre erudito, popular, folclórico, vanguarda, retaguarda, nada estava excluído.

Ora, tudo isso foi fundamental na retomada de uma experiência bastante semelhante entre 2003 e 2005, com a criação da OCA, gerando, desta vez, o impacto desejado no ambiente de composição da própria universidade e no movimento de composição que ela abriga. Desta vez já estava mais maduro e soube lidar com a questão da horizontalidade de uma forma mais duradoura. A horizontalidade não é um paraíso simples, pode ser tão explosiva quanto as estruturas hierárquicas – às vezes mais.

O que dizer então sobre o personagem que fui nesse primeiro período, entre 1979 e 1981, época de ingresso e adaptação como docente na UFBA? Acho que o personagem já foi descrito através da experiência do *Falamassa*, o compositor ativista com sua alegria enorme de estar gerando consequências, coisas que, sem a presença do compositor (evocando aqui um pensamento de Brün), jamais aconteceriam. Acho que é dessa base, dessa militância, dessa concretude do fazer, e da teoria que a embasou (o pensamento de Brün sobre a abrangência do compor) que a minha perspectiva diante do futuro na UFBA foi se estabelecendo. Com algum exagero, diria que em minha cabeça o *Falamassa* nunca foi interrompido. Tudo que fiz, do compor à gestão, guarda alguma relação com essa experiência e o núcleo ideológico que a embasou.

Também data de 1981 a criação da revista *ART*, da qual continuo sendo o editor, após esses trinta e seis anos – agora uma revis-

---

43 Lembro que para o espetáculo *Falamassa* tivemos que colar cartazes nos muros da cidade, e que a Polícia Militar nos flagrou neste ato, gerando uma verdadeira saia justa; o significante “massa” oscilava entre diversas conotações: a revolta das massas, a gíria do gueto canabiano, a gíria mais difundida (isso “é massa”, “legal”). Vimos que os policiais tentavam entender e decifrar qual era a desse cartaz. Finalmente, percebendo que era um show de música, deixaram pra lá.

44 Houve quem se incomodasse com a reverberação do trabalho do Grupo; fomos chamados de “comunistas” dentro da Escola de Música, uma certa intenção de intimidar.

ta eletrônica em língua inglesa. A revista *ART*, para mim, foi uma verdadeira escola de pesquisa e de articulação com o pensamento dos pares, na UFBA e em outras instituições. Mostra que a minha preocupação com a escrita, com a tradução e acompanhamento dos feitos musicais em linguagem, vem de muito longe. Como editor da revista, nesses primeiros anos, tive a oportunidade de ler, comentar e conhecer em mais detalhe artigos escritos por Ernst Widmer, Walter Smetak, Manuel Veiga, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira – no círculo mais próximo –, além de Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Rogério Duprat, Régis Duprat, Enio Squeff, Marlos Nobre, Saloméa Gandelman, Conrado Silva de Marco, entre outros, no âmbito nacional. A partir de 1985 a revista ganhou apoio do CNPq; éramos naquele momento uma linha de frente para o movimento que ocorreria logo após, de criação da área de música na pós-graduação brasileira. Toda a memória da revista pode ser acessada em: [www.revista-art.com](http://www.revista-art.com).

E foi um tanto no embalo do movimento editorial da revista *ART* que apresentei os meus primeiros artigos, e delineei os primeiros temas de pesquisa. Isso ocorria a partir do diálogo com os demais pesquisadores, e em contraponto com as atividades de ensino – com as disciplinas de História das Artes (a rigor, História da Música) e Literatura e Estruturação Musical, especialmente LEM IV, dedicado, entre outras coisas, ao estudo da forma sonata. Devo ressaltar que fui um professor um tanto severo de História da Música e de LEM. Neste último, cheguei a adotar como plano de estudo anual a análise de todo o ciclo das sonatas para piano de Beethoven (pelo menos um movimento por cada opus), muitas vezes seguindo as pistas de Donald Tovey, o que às vezes exasperava os estudantes, e creio que não sem razão. O curioso é que hoje muitos deles lembram, com visível prazer, do tempo em que tiveram de fazer todo esse esforço analítico.

O ensino de História da Música e de LEM abriu para mim um leque bastante amplo de leituras e de campos bibliográficos. O contato com as artes, em Integração Artística, ampliou ainda mais

o compasso. De repente me vi ensinando História, justamente a disciplina que foi minha predileta durante o segundo grau, agora retomada pelo viés da musicologia histórica. Além do mergulho na literatura especificamente musicológica – Paul Henry Lang, Gustave Reese, Manfred Bukofzer, entre muitos –, reatei o interesse pelas leituras mais amplas na área, estudei História Social, cheguei mesmo a me interessar por um segundo mestrado nessa área. O tema da longa duração, com Fernand Braudel, me fascinava. Mas também a História Social da Arte de Arnold Hauser, ou o enfoque mais tradicional de Ernst Gombrich, ou ainda as teorias de Heinrich Wölfflin sobre alternância entre períodos clássicos e barrocos. Foi um período de amplas leituras. A experiência de ensino de Integração Artística envolvia outras dimensões além da leitura. A proximidade do espetáculo, as improvisações de rua,<sup>45</sup> as sinapses entre as assim chamadas “linguagens artísticas”. A familiaridade com a produção na área de dança.<sup>46</sup>

No campo mais específico da teoria e da análise musical houve um esforço considerável para aperfeiçoar o entendimento da análise schenkeriana e da teoria dos conjuntos.<sup>47</sup> Conheci melhor o trabalho de Schenker pela lente um tanto parcial de Felix Salzer. E a selva da teoria dos conjuntos, um pouco mais densa ainda, através dos livros de Allen Forte e de John Rahn – não havia ainda a proficiente apresentação pedagógica desses conteúdos feita por Joseph Straus, que muito facilitou essa empreitada a partir dos anos 90.

---

45 Numa dessas improvisações de rua, conduzidas por Deolindo Checucci, o grupo se aglomerava no ponto de ônibus em frente ao antigo pronto-socorro e um dos alunos precisava “se sentir mal”, quase desmaiando, até que alguém do ponto de ônibus se dispusesse a levá-lo (meio carregado) para o atendimento médico no referido hospital.

46 Assistir aos espetáculos da Oficina de Dança Contemporânea, coordenadas por Dulce Aquino, sempre foi algo muito enriquecedor. Lembro, especificamente, de uma obra coreografada por Graziela Figueroa no TCA, a partir das *Quatro Estações* de Vivaldi. Que experiência fantástica de diálogo entre música e dança a partir da noção compartilhada de movimento – algo que recentemente vai aparecer na pesquisa de Guilherme Bertissolo (2013), meu orientando.

47 E como era difícil conseguir acesso à bibliografia estrangeira naquela época. Lembro-me de separar cinquenta dólares para que um amigo trouxesse alguns livros de Nova York. Um esforço enorme, que hoje superamos com alguns cliques.

O ensino de harmonia foi deveras aprimorado pelo acesso ao trabalho pedagógico de Stephen Kostka. O ensino de Integração Artística ampliou o leque de interesses para o campo das artes, o corpo, a teoria do teatro, os jogos e dinâmicas em pedagogia da arte, Bertolt Brecht, Stanislawski, Fayga Ostrower. Brecht era muito comentado por Brün, especialmente sua noção de distanciamento e de ressignificação de clichês, gerando um interesse redobrado pelo assunto. E, claro, os poetas emergentes da década de 70, a antologia de He-loísa Buarque de Holanda me fascinava. Tudo isso passou a contar como referência para o meu percurso. Numa fase posterior também me aproximei da análise motívica, inicialmente através da leitura da contribuição de Rudolph Réti (1951). O pensamento variacional e derivações motívicas – tema assaz relevante para entender a obra de diversos compositores daqui da Bahia – constituem uma área de interesse e de prática que atravessa todo o meu percurso de compositor.

Quanto aos artigos produzidos nesse período, registro três propostas que, passados tantos anos, ainda considero interessantes: i) uma análise de estereótipos do pensamento musicológico sobre o universo da música contemporânea brasileira, *Articulando o nagô* – Lima (1985), na *ART*, n. 13; ii) uma abordagem serial da linguagem em *Circuito aberto: derivações seriais em análise* – Lima (1983a), buscando, assim, construir um artigo serial a partir de operações predefinidas, na *ART*, n. 8; iii) um estudo sobre a função do silêncio como ferramenta composicional no início da forma sonata, *Silence as a thematic process at the beginning of sonata form* – Lima (1983b), para a *ART*, n. 9, número especial em língua inglesa.

*IV. O fato de que a harmonia funciona como sistema controlador da passagem do tempo é raramente abordado em profundidade na teoria da forma-sonata, ou mesmo nas teorias harmônicas. Tanto o processo de substituição da Dominante por outras regiões como a progressiva dilatação do número de entidades harmônicas a funcionar como Dominante ao longo do século XIX são responsáveis pela inflação que ameaça a música do final do século. O colapso do*

*Sistema Tonal está intimamente relacionado à sua progressiva incapacidade de desenvolver novas formas de controle do tempo, e à progressiva imobilidade ou previsibilidade reinante. Daí a conclusão (atribuída por Brün a Wolpe) de que, para os ouvidos tonais, toda nota tende a se transformar em Dominante. (LIMA, 1983a, p. 81)*

Há nas três propostas uma saudável atitude de experimentação. A adoção de técnicas seriais para organizar um texto fala por si mesma, e certamente representa um olhar crítico sobre a necessidade de tradução dos feitos composicionais em feitos discursivos. Faz isso introduzindo no ambiente discursivo estratégias do campo composicional. O artigo é construído a partir de um fluxograma de derivações de uma premissa “p”, a partir de operações tais como especificação, negação, abstração, aplicação e implicação. No caso do artigo sobre forma sonata, trabalhar a ideia de que o silêncio também faz parte do processo temático, enfatizando, aliás, a ideia de processo, e não a de estrutura, tem valor diferencial. O silêncio como algo que recebe significado a partir de suas vizinhanças. Por último, a análise da utilização de dois grandes estereótipos utilizados pela musicologia que se dedica à música contemporânea: o grande introdutor e o compositor-penduricalho. O primeiro estereótipo representa a figura daquele que traz ideias e propostas do centro para as periferias, o segundo descreve o artifício de descrição dos compositores das periferias como uma verdadeira colcha de retalhos de procedimentos descritos com relação à obra de compositores dos centros. Nada incomum se deparar com descrições do trabalho de compositores latino-americanos que simplesmente registram a presença de procedimentos webernianos, ou pendereckianos, sem nenhuma responsabilidade maior com o sentido e a diferença criada por aquele compositor. Como bem sabemos, o estereótipo é a forma mais eficaz de anulação da diferença, uma valiosa estratégia da paleta colonialista que ainda é vigente. O tema continua importante para minha pesquisa nos dias de hoje – a identificação de estratégias de construção de diferença na obra dos compositores da Bahia.

E mais: já em 1983 a consciência de que deveríamos criar uma plataforma de diálogo com o mundo, através da apresentação de artigos em inglês, se materializava com a *ART*, n. 9. A partir de 2013 relançamos a revista *ART*<sup>48</sup> como revista eletrônica em língua inglesa, avaliando que o cenário brasileiro havia se transformado bastante desde a década de 80, agora com a presença de mais de duas dezenas de revistas impressas sobre música, todas em português. Nos anos 80 não havia sistema de pós-graduação em música e nem um conjunto de revistas acadêmicas desta área. Além da nossa, apenas a *Revista Brasileira de Música* (da UFRJ, criada na década de 30), que, aliás, estava numa fase de dormência. Isso dá uma dimensão do valor da iniciativa de criação da revista *ART*. Já o artigo de 1985 acontece no âmbito de uma proposta editorial inovadora, voltada para o campo da criação musical brasileira. Planeja-se uma dinâmica recolhendo provocações escritas por uma dezena de compositores, e circulando-as para obter respostas e comentários críticos. O resultado publicado incluiu os estímulos ou provocações e todas as respostas enviadas. Está ali uma espécie de retrato do pensamento composicional da época. Não custa lembrar que a revista *ART* acabou merecendo financiamento do CNPq, onde também aprovei meu primeiro projeto formal de pesquisa, antes da criação do sistema de pós-graduação em música.

V. Vista do Norte, a América Latina é facilmente identificável. Assim atestam verbetes de dicionários, temas de pesquisas e dissertações de musicologia ou até mesmo subsecretarias de Estado [...] Mas há também uma outra face desta linguagem, seu antídoto fulminante [...] raiz de uma psicose bem latina que interfere e isola as partes daquele possível todo, agora fictício e inalcançável. É a linguagem que se manifesta sem tanta sutileza na negociação caso a

---

48 Tendo como editores Paulo Costa Lima e Guilherme Bertissolo. Este último, professor da EMUS-UFBA, e anteriormente meu orientando de doutorado. Portanto, mais uma vez o entrelaçamento das atividades e categorias.



caso da dívida externa, na exportação indiscriminada de subprodutos culturais, na ausência intrigante de canais de comunicação entre países vizinhos, na intervenção na Nicarágua [...] Vista do Sul, a América Latina explode em arquipélago por vezes indefeso e caótico. As ilhas mal se conhecem umas às outras; não há centros culturais Brasil-Argentina, Brasil-México ou Venezuela... e sim Culturas-Inglesas, Alianças-Francesas e Goethes... A identidade perdida projeta-se para o Norte e a energia da libido é deslocada para uma gama de fatores que inclui de Menudos a John Cage. Assusto-me, portanto, com uma lista de 104 compositores latino-americanos com mais de quinze anos de produção, vivos, até segunda ordem, recolhida em dois dicionários recentes. (LIMA 1985, p. 90)

Sobre as vicissitudes do compor: os anos iniciais (1979-1981) vão dedicados à criação e manutenção do Grupo Próxima Música. Quase nenhuma produção desvinculada dessa trilha. A partir de 1980 acontece uma grande aproximação de Ernst Widmer, acompanhando o seu ensino da última disciplina do curso (Composição VIII) e apresentando uma obra (no ano seguinte) a partir de um texto por ele indicado – o poema de Affonso Romano de Sant’Anna *Que País é esse?*, publicado no *Jornal do Brasil* e trazido diretamente para a sala de aula, mais especificamente para minhas mãos. Dessa forma, Widmer assinalava que tinha consciência do meu interesse pela crítica social e política, colaborando com essa perspectiva – um importante gesto pedagógico. Foi o início de uma nova fase em nossa relação, aliás, a mais amistosa e profícua: fui seu aluno, fomos colegas do Departamento de Música, editei seus artigos, ele regeu várias obras minhas, fui intérprete de suas obras, como amigo, conversávamos sobre muitas coisas e frequentava sua casa nas festas e aniversários, e ainda me transformei em seu chefe a partir do final de 1986. Aprendi em todas essas situações. Não espanta que na década seguinte tenha dedicado os meus dois doutorados ao estudo de sua obra.

Na década de 80, o meu esforço em composição passou muitas vezes por alguma colaboração com Widmer. Em 11 de junho de 1981, estreia a obra *Do alto dessa colina: o povo e seus asseclas* op. 10, para narrador, faladores e orquestra de cordas, com regência de Pino Onnis, a partir do texto citado acima. Neste evento, a energia investida no Grupo Próxima Música era redirecionada para os canais mais oficiais da Escola, pois se tratava de uma “Apresentação de Compositores da Bahia”, tradicional formato desenhado para a estreia de obras. Em 1983, foi graças a Widmer que fui incluído na V Bienal de Música Contemporânea Brasileira, como um dos compositores da Bahia, com obra a ser estreada pelo Conjunto Música Nova. Na verdade, cheguei a compor duas obras para a ocasião, *Deslizes* op. 11 e *Ubabá* op. 15, ambas para conjunto misto. Avaliando as duas obras, Widmer preferiu a segunda. Mergulhou na partitura e me ajudou a organizar a distribuição da percussão. A obra foi estreada na Sala Cecília Meireles (minha primeira apresentação de âmbito nacional) em novembro de 1983. Foi gravada e incluída no meu primeiro disco (o vinil da série *Compositores da Bahia* 5), de 1985. A Bienal de 83 marca o meu primeiro contato com compositores do Rio de Janeiro: Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian, e, claro, Edino Krieger, que liderava a realização das próprias bienais, série de eventos que deu seguimento à convocação exercida a partir de 1969 pelos Festivais da Guanabara, por ele idealizados.

Também as obras *Atotô Balzare, si, si, como no!* op. 20, para cinco percussionistas e piano, e *Ritorna Vivaldi e Tutti* op. 21, para orquestra de cordas, ambas de 1985, nasceram sob a regência inspirada de Ernst Widmer, e seus comentários foram deveras importantes para o meu caminho composicional. Em 7 de maio de 1986 regeu minha *Abertura Halley* op. 22, primeira obra escrita para Orquestra Sinfônica, com a OSBA. O *Atotô* op. 20 foi gravado posteriormente pelo Grupo PIAP da UNESP, garantindo uma importante visibilidade (audibilidade) em termos nacionais.

Tanto a obra *Übbá* op. 15 como o *Atotô* op. 20 marcaram de forma intensa o meu percurso como compositor.<sup>49</sup> A primeira foi recentemente (13 de maio de 2013) disponibilizada em áudio por um canal do *YouTube* na Itália (Wellesz Theatre), sendo muito bem recebida. Isso mostra que sua recepção continua viável mais de trinta anos após sua estreia. A segunda foi relançada em CD, pelo mesmo grupo que a gravou, o PIAP-UNESP, e também foi disponibilizada em áudio através da plataforma *myspace* (hoje um tanto em desuso). Sobre o compor: a primeira constituiu um mergulho numa releitura serial de um famoso trecho dissonante do choral *Es ist genug, so nimm Herr*, de J. S. Bach. Tal como registrado na capa do LP *Compositores da Bahia 5*, “o que era ‘evento’ no Choral, transforma-se em ‘instrução’ em *Übbá*, o que diria Bach!? [...] os dois movimentos permitem tratamentos diferentes do mesmo conjunto original”. A segunda obra marcou a minha aproximação do universo do ritmo como lugar prioritário de criação, mas também com as estratégias de derivação temática, pois todo ambiente rítmico textural do início da obra é construído a partir de derivações de um gesto bastante simples de um minueto de Mozart, que só aparece ao final da peça, ambientado para percussão, como que ressignificando tudo. Em ambos os casos, a tradição tomada como pretexto para a construção de novos olhares.

Também merece registro a participação na Bienal de 1985. Dessa vez não houve participação de grupo baiano. Precisei enviar uma obra para seleção. Enviei um quarteto de cordas, *Brasiléia* op. 16, que foi premiado e selecionado para o evento. Tratava-se de uma realização deveras importante, um julgamento nacional, inclusive com direito a registro através de uma opinião especializada, a do crítico Luiz Paulo Horta, que no *Jornal do Brasil* incluiu o meu quarteto como sendo um dos pontos altos da Bienal. Quase trinta anos

---

49 Registro a recente performance, pós-defesa deste memorial, da obra pelo GRUPO (da UNICAMP), com regência de Fernando Hashimoto. A peça mostrou que está mais viva do que nunca, resistiu a todas essas décadas.

depois disso, passei a ocupar a cadeira 21 da Academia Brasileira de Música, saudando meu antecessor, o crítico Luiz Paulo Horta.

Importante mencionar que o trabalho em Integração Artística me aproximou do povo de teatro, o que levou a uma importante parceria em 1980, a direção musical da peça *Cândido ou o otimismo*, dirigida por Deolindo Checucci, com texto de Cleise Mendes, e tendo Armindo Bião no papel principal. A peça foi encenada no Teatro Castro Alves, com grande divulgação. Foi uma experiência importantíssima de composição para esse meio específico, e uma experiência bastante rica de contato com a arte da interpretação. Lembro especificamente o trabalho de Wilson Melo como Pangloss.

Também, de forma marcante, esses primeiros anos trouxeram a experiência de escrita para jornal. Passei a assinar uma pequena coluna no jornal *A Tarde*, dedicada à música erudita. Estar enfrochado com trabalhos de vanguarda e com colunas do nosso mais tradicional periódico foi algo bastante inusitado. Meu tom era certamente mais panfletário (no bom sentido) do que jornalístico, pretendia criticar o sistema, as artes, o consumo. Quando eclodiu a Guerra das Malvinas, fiquei chocado com uma cena vista na televisão. A Rainha da Inglaterra abençoando os seus soldados que embarcavam na direção do Sul para lutar com os nossos vizinhos argentinos. Ocorre que havia uma enorme banda marcial dando o tom de solenidade (dissonante para nós) à ocasião. Pois, então, escrevi na coluna de crítica musical sobre aquela velha questão: quem vem antes, a banda ou a guerra? O editor do caderno, de perfil claramente conservador, já não ia muito com minha cara de vanguarda, então aproveitou a ocasião e criou um enorme caso com o editor-chefe. A coluna não sobreviveu a esse embate. Poderia dizer que fui uma das vítimas da Guerra das Malvinas. Nada de política misturada com música erudita, *please*.

A experiência com a revista *ART* acabou levando à indicação para compor o Conselho Editorial da UFBA, como representante da área V, à época coordenado pela Vice-Reitora, a Professora Eliane Azevedo. Foi a minha primeira experiência no âmbito da

administração central da universidade, e foi também um grande aprendizado. A principal ocupação do Conselho Editorial girava em torno da *Revista Universitas*, símbolo acadêmico da UFBA, tendo sido criada pelo Reitor Roberto Santos em 1968. Discutir e presenciar discussões sobre artigos apresentados por todas as áreas do conhecimento, presenciar e absorver o estilo de condução dos trabalhos praticados por Dra. Eliane Azevedo – que espelhava a melhor tradição da Faculdade de Medicina –, tudo isso foi deveras importante para o meu trajeto.

Também tem início nesse período um ciclo de contatos frequentes com outros grupos nacionais voltados para a música contemporânea. Em 1985 visitei a Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, sob a direção de Berenice Menegale, e travei contato com os irmãos Paulo e Eduardo Álvares, um, pianista, o outro, compositor, além de Flô Menezes (atualmente professor da UNESP), que lá estava participando do mesmo evento. Fiz uma palestra sobre composição em grupo, portanto, ainda refletindo sobre a experiência do *Falamassa*. Na mesma viagem estive em Santos para participar do Festival Música Nova e conheci a figura apaixonante de Gilberto Mendes, começando uma amizade que se estende até os dias de hoje. Lá, no Teatro Brás Cubas, ouvi a estreia da minha obra *Cuncti-Serenata* op. 19 para piano solo, entregue aos cuidados da pianista Beatriz Balzi – que também executaria outras obras de minha autoria, tendo sua dedicação sido deveras importante como referência para um compositor que iniciava sua carreira. A gravação desta obra seria incluída no LP *Compositores da Bahia* 7.

Pois, então, foi conversando com Gilberto Mendes que decidi organizar um festival de música contemporânea em Salvador, algo que teve início a partir de 1986, com a denominação de I Semana de Música Contemporânea da UFBA (15 a 25 de agosto), dividindo as responsabilidades da coordenação com Ana Margarida, e tivemos o apoio do Diretor da EMAC, Paulo Dourado, e do então Chefe de Departamento, Manuel Veiga. Apesar disso, quantas vezes fomos ao aeroporto buscar os visitantes!? E quantas vezes visitamos hotéis

pedindo apoio sob a forma de diárias? Tempos de vacas magras, poucas verbas, muita parceria. Fizemos tudo com muita dedicação, compensando assim o fato de que praticamente não havia estrutura de produção. Gilberto Mendes apoiou a iniciativa em seu nascedouro, e estabelecemos uma importante colaboração. Alguns dos artistas internacionais que participassem do Festival de Santos seriam convidados a estender viagem até Salvador. Isso deu uma base importantíssima sobre a qual construir o nosso festival, mesclando convidados locais, nacionais e internacionais. Alguns visitantes ilustres: Jorge Peixinho (composição, Portugal), Jeffrey Jacob (piano, EUA), Asmus Tietchens (composição, Alemanha), Jocy Oliveira com seu espetáculo multimídia *Liturgia do Espaço*, o Quarteto da Cidade de São Paulo, os pianistas Beatriz Balzi e Paulo Guimarães Álvares. Muitos compositores baianos tiveram obras executadas: Walter Smetak (homenagem), Milton Gomes, Ernst Widmer (que também fez palestra sobre “Derivações Seriais”), Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Agnaldo Ribeiro, Paulo Costa Lima, Wellington Gomes, Élcio Sá, Ruy Brasileiro Borges, Fred Dantas, Pedro Carneiro, José Coelho Barreto, Celso Aguiar, Ângelo Castro, Maria da Graça Ferreira, entre outros.

Pouco tempo depois da realização desse verdadeiro festival de música contemporânea, fui eleito Chefe do Departamento de Música da UFBA, e passei a ter de gerir toda a área de música. Um desafio enorme, tal como o enxergava à época. Em resumo: esse período inicial de sete anos e meio (1979-1986) foi decisivo para todo o percurso, e nele estão ancorados todos os processos que irão ganhar relevo e forma nos anos posteriores: o compor, o ensino de composição e teoria, a formação crítica levando à pesquisa, a reverberação através da escritura para jornal, e a concepção e realização de projetos (gestão e liderança acadêmica).

Em síntese: o período firmou o modelo do compositor ativista (inicialmente a partir do *Falamassa*, mas logo a seguir viajando por vários festivais de música contemporânea no Brasil, e, em seguida, organizando festivais na Bahia), repousando sobre a base de uma

formação teórico-crítica que almejava a abrangência de uma visão interdisciplinar e ao mesmo tempo mergulhava no estudo de abordagens específicas da área de análise musical (em torno das noções de redução, conjunto e motivo). Abrigou também as primeiras experiências de gestão (a revista *ART* e Semana de Música Contemporânea) e garantiu tratativas com a mídia, ou seja, da relação entre o fazer teórico e composicional e suas possibilidades de projeção,<sup>50</sup> além da primeira experiência no âmbito da administração central da UFBA.

Bem sei que estamos no âmbito de um memorial acadêmico, mas dá para deixar de registrar o nascimento dos meus dois filhos – Cláudio e Maurício – em 1982 e 1986?

#### **14. Liderança acadêmica, primeiro período de gestão (1986-1992): Chefe e Diretor da EMUS**

Destaques:

- Chefe do Departamento de Música da UFBA: a natureza do desafio;
- A reconstrução da identidade da Escola de Música após 20 anos como EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas);
- A retomada dos Seminários Internacionais de Música em 1989;
- A criação da pós-graduação;
- O compor e suas vicissitudes;
- O trabalho em teoria e crítica;
- O ensino de Composição.

Quando fui eleito Chefe do Departamento de Música na UFBA, este reunia todos os professores da área de música, eram mais de quarenta, e havia um pequeno detalhe: eu era o mais jovem. Como

---

<sup>50</sup> Cabem aqui não apenas a experiência de colunista do jornal *A Tarde*, mas também a publicação de matérias de vulto sobre o *Falamassa*, sobre a passagem por Minas Gerais (em 1984) e sobre a participação na Bienal de 1985, esta assinada por Luiz Paulo Horta.

isso foi possível, eleger o menos experiente?<sup>51</sup> Por um lado, já havia provado que conseguia liderar projetos – revista *ART*, Semana de Música Contemporânea, e até mesmo o *Falamassa* –; e, por outro, vivíamos uma espécie de crise institucional (no nível da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC). Explico: durante praticamente duas décadas, a direção da Escola esteve entregue a professores da área de música. No jogo de poder institucional, a área de música tinha mais influência sobre as esferas do poder central. Em 1984, houve a quebra desse ciclo e surgiram conflitos entre a nova direção e a chefia de música. Esses conflitos pareciam insolúveis e a gestão da área de música passou a ser vista como um fardo.

Qual o principal desafio envolvido? Traçar um plano de articulação da comunidade de música, buscando estabelecer objetivos comuns. Um plano que incluísse autonomia e sustentabilidade. Com os recursos da unidade entregues à decisão de uma direção que não conseguia dialogar muito bem com a área de música, era justamente essa construção de autonomia financeira que aparecia como essencial, permitindo, talvez, dissipar o pessimismo que se instalara.

Havia, à época, o Curso Preparatório, que tinha cerca de cem alunos. Muitos nomes da sociedade baiana pagando uma mensalidade ínfima. Os recursos do curso eram geridos pela Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão (FAPEX) e era o Chefe de Departamento que ordenava sua despesa. Estava aí a possibilidade de construção de uma saída para o impasse. Mas também parecia recomendável diminuir a tensão na relação com a Diretoria, que não atendia a nossos interesses. As duas direções foram seguidas. A relação com o Diretor melhorou bastante, como demonstram a realização das Semanas de Música Contemporânea e, logo a seguir, a decisão de priorizar o projeto de separação das áreas de música, teatro e dança

---

51 Acha que é fácil ser Chefe? Não é. Especialmente no ambiente universitário onde tudo pode ser questionado e discutido em algum colegiado. E ainda assim, permanece a necessidade de tomar decisões ágeis e transformá-las em realidade. Se você não souber usar a entonação certa, o olhar adequado, não consegue nem transportar cinco cadeiras de um lugar para outro, imagine exigir pontualidade da orquestra ou motivar a dedicação dos pares. Tive que aprender tudo isso.



em escolas independentes, tal como haviam sido criadas na década de 50 pelo Reitor Edgard Santos. Isso veio a ocorrer em março de 1988, ao final da gestão de Germano Tabacof.

Mas, como aumentar o valor da mensalidade na época do Plano Cruzado, com milhões de fiscais do Sarney reclamando de qualquer alteração visível? Foi esse problema que levei ao Reitor da UFBA – que era flexível o suficiente para receber Chefes de Departamento. O professor Tabacof me olhou direto nos olhos e, com um raciocínio astuto, me aconselhou: “olha, Paulo, aí só fazendo como nos restaurantes, muda o nome do prato!”<sup>52</sup> Só mesmo Tabacof para imaginar essa sugestão, e vale o registro aqui, pois acredito que tenha sido a pedra de toque de muitas mudanças que ocorreram na área de música nos anos seguintes.

Subimos a mensalidade de forma significativa (seis vezes o valor original), agora relativa ao Curso Básico de Música. Mas isso isoladamente não teria funcionado, caso o corpo docente de música não tivesse entendido o alcance do que estava sendo proposto e atendido à convocação de ampliação de vagas. Todos se envolveram no esforço de ampliação e geração de recursos para o projeto comum – um novo horizonte para a área de Música. Na verdade, acabou havendo uma espécie de redesenho desse nível pré-universitário, inclusive do ponto de vista metodológico, introduzindo iniciativas de ensino em grupo – cordas,<sup>53</sup> violão, teclado. Resultado: depois de alguma reação inicial, conseguimos estabilizar o Curso Básico, que agora passava a abrigar mais de mil alunos.

Um belo dia, andando pelo Canela, encontrei Juarez Paraíso, importante liderança histórica da Escola de Belas Artes, e ele questionou a medida, falou algo na linha do argumento da privatização.

---

52 A cruzada de Sarney pelos preços fixos já estava começando a fazer água no final de 1986, e muitos procuravam desesperadamente uma solução ou jeitinho para escapar de suas consequências. Era o caso dos restaurantes, que ao não conseguirem manter os preços estáveis encontraram a “solução” de inventar novas denominações para pratos muito semelhantes.

53 Contávamos com a experiência de pós-graduação de Ana Margarida Lima e o trabalho realizado sob orientação do renomado pedagogo Paul Rolland (violino).

Respondi que com a ampliação do curso, pulamos de cem para mil e duzentos alunos, e as bolsas, de duas dezenas para mais de trezentas. O novo modelo tirava o Departamento de Música de um aparente beco sem saída político-institucional para uma significativa ampliação de sua inserção social e potencialização de sua qualidade acadêmica (como veremos adiante). Lembro que dezenas e dezenas de estudantes da Escola Parque passaram a frequentar a Escola de Música gratuitamente.

Com a garantia de alguma autonomia de gestão, passamos a desenhar transformações que pudessem articular a comunidade de música. Primeiro de forma tímida: compramos aparelhos de som para garantir aulas mais cativantes, lembro também de termos ampliado o espaço da cantina, criando uma expansão para os fundos da Escola, com cobertura de telhas e novas mesas – e que, duas semanas depois, essa ampliação havia sido batizada de “balneário Paulo Lima”. Não pensem que é fácil lidar com a UFBA. Mas também reordenamos o espaço, garantindo a criação de um auditório para nossas audições internas. Investimos na compra de computadores para o programa de informática e música, passamos a convidar músicos de renome nacional para a série de concertos da OSUFBA e do Madrigal da UFBA, que também realizavam cursos e *workshops*. A autonomia recém-conquistada apontava para diversas possibilidades.

Sendo assim, não espanta que a II Semana de Música Contemporânea da UFBA tenha sido bem mais polpuda que a primeira. Foram realizados quinze concertos, entre 13 e 28 de agosto de 1987, projetando obras de oitenta e oito compositores, trinta e oito brasileiros (vinte deles baianos) e cinquenta estrangeiros, mostrando, assim, o amplo espectro de literatura que para cá convergiu. Tivemos ainda contribuições relevantes de dois convidados internacionais, os compositores Lejaren Hiller<sup>54</sup> (EUA), que deu cursos sobre “Teoria dos Sistemas Macro-Microtonais” e “História da Música Ele-

---

54 Lejaren Hiller é considerado por muitos como o fundador da área de música e computação; já havia estado entre nós em 1981, por ocasião de um Curso de Especialização em Teoria da Música.

trônica”, e Dante Grela (Argentina), que ensinou “Composição e análise: metodologias”, além da inesquecível presença de Gilberto Mendes ensinando “Composição” – no dia 14 de agosto de 1987, sua *Santos Football Music* foi executada pela OSUFBA com regência de Piero Bastianelli e com grande sucesso. Também estava presente Rufo Herrera (compositor brasileiro nascido na Argentina), em breve retorno à Bahia, fazendo uma oficina de “Multimeios”.<sup>55</sup> Outra presença ilustre, cuja chegada foi confirmada quase nos dias de realização do evento (não tendo sido incluída no programa oficial da Semana) foi a de Pierre Schaeffer, isso mesmo, o grande inovador da música concreta. Agora, já avançado em anos, e trajando um impagável terno branco, fez uma conferência um tanto bombástica no Auditório da Escola de Música, meio que negando tudo que sempre havia defendido. Além disso, deu de fazer críticas ferinas e quase deselegantes à direção de trabalho representada por Lejaren Hiller, que lá estava na plateia, incólume. Aliás, no dia seguinte, encontrei com Hiller andando no Campo Grande e, como organizador do evento, me desculpei com ele pelo acontecido. Ele foi muito elegante, e apenas disse: “*don't worry, Paulo, it's just French philosophy*” (não se incomode, Paulo, é apenas filosofia francesa). Repetiu diversas vezes essa expressão. Achei todo o episódio muito curioso. Fica o registro. A Semana também investiu na presença de música popular na UFBA – Thomas Gruetzmacher, Sergio Souto e Aderbal Duarte deram um curso sobre o tema: “Panorama da Música Popular Brasileira no Século XX”.

Durante esse período de gestão houve também um investimento considerável na temporada de concertos realizada pela Escola de Música no Salão Nobre da Reitoria. O esforço de divulgação lotou a Reitoria em diversos espetáculos sinfônico-corais (lembro bastante

---

55 Uma anedota exemplifica como essa espécie de “agito” estava sendo percebida pela comunidade de música. Numa reunião de avaliação dos rumos do Departamento, uma estudante de Composição levantou-se e fez um depoimento veemente com relação às dificuldades causadas por ter tido seis professores diferentes de Composição num mesmo ano! Claro que a maioria dos estudantes avaliou bem ao contrário, estando na Bahia e tendo a oportunidade de se enriquecer com seis visões distintas de várias partes do Brasil e do mundo. Mas, repito, lidar com a UFBA não é fácil.

do Réquiem de Mozart, regido por Pino Onnis), apresentações de solistas convidados, recitais e audições. Tudo isso teve um impacto importante sobre o ânimo da comunidade de música.

Mas, vale lembrar, o ano de 1988 foi particularmente agitado e confuso. As escolas finalmente foram separadas, voltaram ao seu estado original, tal como criadas por Edgard Santos na década de 50. Isso parecia impossível de realizar e, de repente, era realidade. Fiquei como Diretor *pro tempore* da recém-criada Escola de Música da UFBA, e logo após fui eleito pela comunidade (inclusive com unanimidade dos professores) como Diretor para o período 1988-1992. Porém, não houve nomeação imediata e inclusive fui afastado da função de Diretor *pro tempore* em junho do mesmo ano, sem perspectiva do que iria acontecer em seguida, tendo sido substituído pela professora Maria Angélica Koellreutter, que ocuparia o cargo durante os próximos seis meses. Finalmente, em novembro, assumi o cargo de Diretor, tendo Lindembergue Cardoso como vice.

A universidade vivia, neste período, uma fase conturbada. Depois de grandes expectativas com relação à implantação de um mecanismo democrático (entendido pelos movimentos como eleição direta) de escolha do Reitor, e de uma campanha polarizada e com grande participação do todo da universidade (os dois primeiros nomes quase empataram, cada um com cerca de 40% dos votos, mobilizando assim mais de 80% do eleitorado de professores, servidores e estudantes), a escolha do Ministro da Educação recaiu sobre o quinto nome da lista sêxtupla, que havia obtido apenas uma pequena parcela de votos. Embora legal, a escolha passou a ser questionada como ilegítima, e toda a energia de mobilização para o processo eleitoral foi convertida em reação.

Mesmo assim, num formato menos abrangente (com apenas 9 concertos), foi realizada a III Semana de Música Contemporânea entre 18 de novembro e 2 de dezembro, mas que, por outro lado, abrigou o I Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), dando início a uma nova realidade em termos de articulação da pesquisa e do ensino de pós-graduação no Brasil.

Com tudo isso, surgia como grande desafio a recomposição da identidade da Escola, agora como apenas de música, e a retomada de um projeto acadêmico que estivesse à altura do nosso passado. Nesse ponto tocamos na interface gestão/criação, sendo o organismo vivo da Escola o material para a experimentação de ideias e caminhos/processos. A decisão pelo investimento na retomada dos Seminários Internacionais de Música – evento que marcou a criação da área de música em 1954 – acionava velhos mecanismos de identificação e convidava a comunidade da Escola a realizar essa releitura de si mesma. Era uma ousadia sem tamanho, ainda na década da superinflação, encontrar recursos para um evento desse porte. Mas já contávamos com a base de sustentabilidade dos cursos de extensão, e isso fez uma grande diferença.

Os Seminários aconteceram entre 10 de agosto e 15 de setembro de 1989 e causaram um impacto enorme na comunidade de música. As pessoas custavam a acreditar no grau de efervescência gerado pelo evento, mobilizando todos os cantos da Escola. Foram 19 concertos, 24 cursos, envolvendo 26 professores convidados, 14 deles internacionais – gente do porte de Gerard Béhague (musicologia, EUA), Frederic Rzewski (composição/piano, Bélgica/EUA), Carlos Farinas (composição, Cuba), Violeta Gainza (educação musical, Argentina), Henrique Morelenbaum (regência, RJ), Edino Krieger (composição, RJ), Elisa Fukuda (violino, SP). Adotamos o modelo de agregação de eventos tradicionais das diversas áreas para gerar sinergia: a Semana de Música Contemporânea (fio condutor de todo o processo), a Semana de Educação Musical, Concurso Nacional de Composição, Apresentação de Compositores da Bahia, a Escola Instrumental da Bahia (em sua primeira versão), o Concurso Jovens Instrumentistas da Bahia, e até uma feira de livros e partituras promovida pela Schott & Musas. Houve uma boa recepção por parte da mídia, diversas matérias foram publicadas sobre o evento, que foi dedicado à memória de Lindembergue Cardoso, falecido apenas dois meses antes do início das atividades.

Quadro 4 – Seminários Internacionais de Música: alguns dados

	Concertos	Docentes Convidados	Internacionais	Cursos	
1989	19	26	14	24	
1990	34	45	22	37	Criação do Mestrado em Música
1991	30	74	20	35	I Simpósio Brasileiro de Música
1992	44	56	20	38	V Encontro Anual da ANPPOM

Fonte: elaborado pelo autor.

O quadro acima descreve o processo e crescimento dos Seminários Internacionais, não apenas em números (quantidade de concertos, visitantes, cursos), mas em profundidade e enraizamento no projeto acadêmico da Escola de Música. Este megaevento foi utilizado como uma alavanca de projeção da comunidade de música e dos seus anseios, criando uma temporada de intercâmbios nacionais e internacionais, reunindo apoios institucionais diversos, e dando passos de aprofundamento com relação à produção acadêmica. Está aí registrada a imbricação da criação do mestrado em Música com os VIII Seminários Internacionais de 1990, dedicado à memória de Ernst Widmer. Tratava-se, então, da concepção de um espaço aberto simultaneamente à excelência artística e de pesquisa. À época, só havia um outro mestrado em música no país, o que garantia o direcionamento dos olhares de todos interessados em pesquisa na área de música para a Bahia. A mesma estratégia foi mantida nos anos seguintes com a realização do I Simpósio Brasileiro de Música, um evento sobre pesquisa em música, dos mais densos já realizados, e o V Encontro Anual da ANPPOM.

Passados tantos anos, três coisas permaneceram firmes como feitos relevantes para a área de música (e vale observar como é difícil, na administração pública brasileira, criar coisas que permaneçam): a retomada dos Seminários Internacionais de Música e seu reconhecido padrão de qualidade; a criação da pós-graduação em Música; e a ampliação do espaço físico da Escola de Música com a

anexação do prédio da Rua Araújo Pinho. A criação da pós-graduação em Música, ou seja, de uma plataforma de pesquisa e de aprofundamento das questões musicais entre nós, vai representar o maior avanço da comunidade de música depois de toda a reverberação da chamada “época de ouro” (anos 50 e 60). Menos celebrados que os vinte anos iniciais da Escola, os últimos vinte e cinco anos presenciaram a elaboração de mais de trezentos projetos de pesquisa, finalizados como dissertações e teses.

Mesmo estando à frente desse verdadeiro turbilhão de atividades, consegui fazer avançar as outras searas – o compor, seu ensino e a produção em teoria e crítica. Entre 1987 e 1992 dez obras foram escritas e dez obras foram estreadas. Em termos de apresentações, foram registradas 55, quatro delas em âmbito internacional. Das peças compostas, creio que deva destacar a peça *Vés* op. 26 para piano solo (em homenagem a Widmer e Lindemberg), aliás, recentemente gravada em CD pela pianista Zélia Chueke (selo ABM digital, 2011); as duas versões de *Pega essa nêga e chêra*, op. 27 para piano solo, op. 28 para flauta e piano; e *Imikaiá* op. 32, também para piano solo. São obras que continuam vivas e que foram interpretadas inúmeras vezes nos anos seguintes às suas estreias.

Tanto *Imikaiá* (1992) como *Pega essa nêga e chêra* (1991) mereceram gravações irretocáveis do virtuose José Eduardo Martins, cuja amizade foi, para mim, um verdadeiro presente dado por Gilberto Mendes. A partir da parceria com ele, a minha escrita para piano ganhou uma dimensão completamente renovada. E mais: sendo um recitalista ativo, nos anos seguintes levou essas e outras obras para diversos países, num âmbito muito mais amplo do que eu poderia esperar. Quanto à peça *Pega essa nêga e chêra* op. 28 para flauta e piano, ela marca o início de outra importante parceria, com o flautista Lucas Robatto (e em seguida com o Duo Robatto), que já se mantém por mais de vinte anos, tendo permitido a estreia de inúmeras obras. Sou um compositor que muito deve a todos os seus intérpretes. Outra coisa: foi também nesse período que comecei a ensinar a discipli-

na Composição, fazendo experimentos com a introdução da teoria dos conjuntos para alunos recém-ingressos no curso.

Do ponto de vista do compor, as peças desse período parecem representar um avanço em termos de fluidez e de coerência – basta comparar *Imikaiá* op. 32 (1992) e *Cuncti-Serenata* op. 19 (1984). As ideias parecem adquirir maior flexibilidade de conexão, as estratégias de derivação são mais eficazes do ponto de vista auditivo. A escrita idiomática do piano ganha força. Creio que está em andamento um projeto de hibridação que ganhará contornos definitivos logo a seguir, e o jogo com os materiais oriundos de culturas locais aparece como essencial para isso. A capacidade de projeção de uma ideia geradora da obra também se afirma, técnicas de variação e de derivação. Há, nesse ponto, um claro afastamento dos caminhos e estilos predominantes na década de 70, brincando com o fogo de não seguir os passos anteriormente delineados pelo contexto da vanguarda local. Isso soa algumas vezes excessivo e, outras, surpreendente. O equilíbrio entre todos esses ingredientes e, certamente, a culminância dessa linha de composição, acontece com a obra *Ponteio* op. 35 (1992) para piano solo, pois ela conseguiu uma série de objetivos que vinham sendo buscados, e agora são realizados com grande intensidade e de forma bem mais sintética. Tudo isso graças à interpretação fantástica de José Eduardo Martins. A peça dispensa compassos e explode em gestos descendentes e ascendentes de semicolcheia como se fosse uma torrente de lava. Sua estreia nos Seminários Internacionais de 1992 angariou comentários muito bons. Foi um marco deveras importante em meu trajeto.

Quanto à produção em teoria e crítica, vale o registro da publicação de dois artigos, na *ART*, n. 18 (agosto 1991) e *ART*, n.19 (agosto de 1992). Em ambos, a intenção de justapor visões sobre criação musical no campo da Composição e da Etnomusicologia. O primeiro reflete sobre as relações entre modos de pensar de Herbert Brün e Charles Seeger – aproximações e divergências. O segundo parte de uma leitura crítica das ideias de Merriam (1964) sobre o ciclo da criação musical, buscando identificar na própria



etnomusicologia formas de pensar que se afastam de uma atitude mais positivista, valorizando a interpretação. Esses passos foram importantes para sedimentar o trabalho na direção da criação do grupo de pesquisa Composição e Cultura, ambiente onde acontecerão todas as orientações de dissertação e tese a partir de 2001. Porém, nada disso foi fácil.

VI. Se as obras de arte contemporâneas tivessem a garantia de sua desejabilidade, a criação seria atividade mais fisiológica que simbólica. O risco, portanto, faz parte do jogo. E o jogo é uma das poucas oportunidades de confrontar o ‘valor do achado’ com o ‘valor do achante’, dimensão que confortavelmente fica fora de foco na maioria dos processos de exumação (musicológica). Aderir ao cultivo do passado como forma de atenuar a ansiedade do relativismo contemporâneo aponta para a difícil relação com a atribuição de valor aos novos sistemas artísticos em nossa sociedade. O mesmo pode ser dito em relação à adesão ao cultivo da sincronia etnomusicológica; ela também não pode se justificar pela ansiedade da teleologia. Precisamos de um modelo de investigação sincrônica e diacrônica que possa lidar produtivamente com o contemporâneo em nossa sociedade. Talvez isto seja equivalente a buscar uma certa universalidade, mas não no nível da constatação de fatos musicais, e sim no nível das estruturas interpretativas [...] A composição do valor de um sistema (musical) escolhido passa pela adoção de uma posição negativa (não recompensada) veiculada com a maior positividade possível. (LIMA, 1992, p. 37-38)

**15. Retomando as prioridades de sempre (1992-1996):** o compor, a pesquisa, o ensino (I).

Destaques:

- A construção de um caminho composicional: *Atotô do L'Homme Armé* (1993), *Ibejis* (1995), *Apanhe o Jegue* (1995);
- O ensino na pós-graduação: teoria do ritmo; a aproximação do universo rítmico afro-baiano;

- Música e Psicanálise: uma possível interface; artigos e palestra na Kent University;
- O trabalho em teoria e crítica;
- A construção de caminhos da pesquisa de doutorado;
- O compor e suas vicissitudes;
- Gravação do CD *Outros Ritmos*, Prêmio Copene de Cultura e Arte (1996);
- A participação no Festival Sonidos de las Americas, realizado no Carnegie Hall – Nova York.

Se no período anterior (1986-92) foram contabilizadas 4 apresentações internacionais, neste quadriênio foram contabilizadas 13, aí incluídos espaços como o Carnegie Hall, em Nova York, o Trinity Hall, em Cambridge, e o Salón Dorado, em Buenos Aires. Doze obras foram escritas e sete estreadas. Houve registro de 41 apresentações. Isso significa um crescimento expressivo do reconhecimento da atividade composicional, e inclusive uma aceleração do ritmo de produção – dez obras em seis anos, *versus* doze obras em quatro.

Foi em 1993 que a obra *Atotô do L'homme armé* foi composta e essa obra passou a representar uma síntese e culminância dos caminhos de elaboração composicional até então desenvolvidos. A obra contou com a interpretação do Bahia Ensemble, coordenado por Ana Margarida Lima e regido por Piero Bastianelli. Esse grupo fez história com suas interpretações de qualidade e com a dedicação exemplar dos seus membros. Quanto à obra, seu título já anuncia a vocação hibridizadora, sua mistura de Europa medieval e África ancestral baiana, um entrelaçamento da canção do “homem armado” com o Alujá de Xangô. Apesar de frisar a bipolaridade, o descontínuo, a obra se entrega a uma sedutora fabulação de ambientes onde essa dicotomia é ultrapassada por algo maior, algo que se insere na esfera da celebração e do ritual antropofágico, no sentido oswaldiano. Do ponto de vista do percurso estilístico desenvolvido na Bahia, ela representa um ponto fora da curva, com seu humor etno-historizante, mas, por outro lado, ela é fiel testemunha do lugar cultural que representamos, inclusive a instância do movimen-

to dos compositores da Bahia. Foi estreada no Rio de Janeiro, na Sala Leopoldo Miguez da UFRJ, durante a Bienal de 1993. Aylton Escobar, que lá estava, mostrou grande entusiasmo com a peça, programou-a para o Festival de Campos de Jordão. Além disso, teve inúmeras execuções na Bahia, mas também no Carnegie Hall, no Lincoln Center e também com a Orquestra Sinfônica de Seattle. Creio que a obra passa a representar uma espécie de núcleo de identidade composicional que se manterá estável até os dias de hoje – por mais desvios e experimentos que tenham sido feitos nesse caminho. Seguem essa trilha as obras seguintes – *Ibejis* (1995) e *Apanhe o Jegue* (1995). Certa feita o conhecido antropólogo baiano Roberto Albergaria me perguntou, afirmando, com o deboche que só ele sabia fazer: “quando você morrer, o que vai ficar de sua obra é o *Atotô*, não é?”. Duas décadas depois, creio ter diversificado a oferta a ponto de tal não ser exatamente o caso. Mas ainda corro esse risco.

Todo o tempo antes dedicado à gestão vai agora direcionado para estudos e leituras que vão embasar tanto o percurso teórico-crítico como o criativo, e isso inclui filosofia, antropologia, sociologia, pedagogia, etnometodologia, psicanálise, metodologia da pesquisa e estudos culturais, além da literatura específica de teoria da música. A partir de 1993 passo a conduzir um seminário de pós-graduação sobre teoria do ritmo, buscando uma leitura crítica de três textos fundamentais para a área: Meyer e Cooper (1961), Ler-dahl e Jackendoff (1983) e Kramer (1988). Trata-se de mergulhar no trabalho de elaboração conceitual discutindo suas bases e discutindo as distintas abordagens. Essa direção vai complementada pelo interesse e por estudos dos ritmos afro-baianos, inclusive com alguma atividade de campo, especialmente com o exímio percussionista Gabi Guedes, que me ensinou as coisas básicas dos padrões dos orixás e ainda dividiu comigo experiências que havia vivido de tentativas de transcrição, quando de sua passagem pela França.

Numa linha paralela surge o interesse pela relação entre teoria da música e teoria psicanalítica, e começa um período de estudos

intensos dos escritos de Freud e de Lacan, levando à publicação de dois artigos sobre o tema, um numa revista especializada em psicanálise (revista *Percurso*, de São Paulo) e outro numa revista da área de análise musical (*Revista Atravez*, de Minas Gerais). Esse caminho continuaria dando frutos ao longo dos anos.

E foi também nesse período que a decisão de realizar um doutorado foi tomada, levando à necessidade de escolha do tema de pesquisa. A atração pelo tema da relação entre música e psicanálise chegou a pesar no processo dessa escolha, mas a concretude do legado de Ernst Widmer, e especialmente o fascínio por sua pedagogia da composição, acabaram falando mais alto. Ao escolher Widmer como tema, estava mergulhando numa história que havia vivido e contemplando a possibilidade de formular questões que afetavam diretamente a comunidade de música, o movimento de composição na Bahia. Afinal, o que é mesmo que Widmer havia feito para garantir a formação de mais de uma geração de compositores, amplamente reconhecidos, se nada disso havia antes de sua chegada à Bahia – pois mesmo Koellreutter, o fundador dos Seminários de Música, não havia caminhado nessa direção?

Estimulado por Edivaldo Boaventura, decidi ingressar no programa de doutorado da Faculdade de Educação da UFBA – depois de ter cursado alguns seminários como aluno especial. Foi uma época de muitas leituras envolvendo o grande círculo de disciplinas e aportes teóricos que constituem aquilo que consideramos a área de Educação. Aprendi muito com os colegas doutorandos, discutindo a cada sessão semanal os projetos de cada um, suas questões e referenciais, em seminários de metodologia com Robert Verhine. Também registro a importância dos seminários conduzidos por Therezinha Fróes, e o frescor das leituras em etnometodologia, especialmente os textos do seu fundador, Harold Garfinkel. E ainda a consciência da pedagogia como forma/conteúdo que habita cotidianamente o processo de ensino/aprendizagem, sendo essa a mensagem constante de Sérgio Farias, orientador da minha tese sobre o Widmer educador.

Data também deste período a publicação de um artigo dedicado a questões de análise motívica, fazendo uma ponte entre as estratégias de Brahms e de Schönberg – este, a partir da perspectiva da peça para piano op. 11 n. 1. (LIMA, 1993) Se o início da década anterior é marcado pelos estudos em teoria da música em torno da teoria dos conjuntos e da análise schenkeriana, o final da década me aproxima da análise motívica – algo que habita diretamente o compor, como estratégia. Vale lembrar o impacto da leitura do tratado de Rudolf Reti (1951), e logo depois obras que com ele dialogam ou mesmo que o corrigem, como Epstein (1979), e a recuperação desse tipo de teoria nos escritos de Schönberg (1995), já a partir da noção de *Grundgestalt* revelada pela edição realizada por Carpenter e Neff. No artigo sobre Schönberg, busco demonstrar a existência de uma *Grundgestalt* rítmica como organizadora da obra, um aspecto que em geral não merece a devida atenção em muitas abordagens – cinco análises alternativas da mesma obra são visitadas nesse percurso.

Sendo assim, a paleta está definida para o percurso de investigação do primeiro doutorado: de um lado, a análise meticulosa do discurso de Widmer, uma releitura de todos os seus escritos; de outro, o acompanhamento das descrições dos seus feitos em sala de aula (a partir de entrevistas com seus ex-alunos); e ainda um terceiro âmbito, o do compor, uma inspeção detalhada de dezenas e dezenas de obras de todos os seus períodos criativos, a partir de técnicas analíticas oriundas da teoria do compor e da análise motívica, buscando reencontrar nessas obras as categorias identificadas nos dois primeiros campos de dados.

Duas realizações marcantes fecham esse período, um dos mais criativos: a participação no Festival Sonidos de las Américas, em Nova York, acompanhando a execução do *Atotô do L'homme armé*, e a conquista do Prêmio Copene de Cultura e Arte, levando ao lançamento do CD *Outros Ritmos*, em parceria com o colega (e ex-aluno) Wellington Gomes. No primeiro caso, uma grande efervescência brasileira em solo nova-iorquino. Foram

mais de quinze compositores presentes, acompanhando a semana de recitais e realizando palestras nas universidades locais (Julliard, Columbia, Princeton). Falei sobre música e psicanálise para uma seleta audiência na Universidade de Princeton – lá estava o professor Peter Westergaard, nosso visitante na Bahia na década anterior. Ao final do festival, fui um dos compositores escolhidos para ocupar a mesa de apresentações orais no palco do Carnegie Hall, uma hora antes do concerto de encerramento. Falei sobre o superego baiano e brasileiro tal como revelado pela máxima “o samba mandou me chamar”; ou seja, os caminhos de uma música que não se intimida com a repetição. Lembro que alguém da plateia fez uma pergunta enviesada, afirmando que Elliot Carter havia estado ali no ano anterior dizendo que toda repetição é fascista. Como sair daquela saia justa? Ora, lembrando ao interlocutor que se uma música nada repete, em termos de eventos, é porque repete de forma insuportável a sua taxa de variação. A repetição é fenômeno complexo, não dá para ser resolvido através de panfleto ou patrulha.

Nesta mesma viagem também visitei a Universidade de Kent, levando à publicação de um artigo sobre música e psicanálise numa perspectiva cultural. (LIMA, 1996) O artigo fez parte do primeiro número do *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society – JPCS*, um periódico que ainda se mantém como referência para a área. Tratava da possibilidade de descrever a libido musical brasileira.

De volta ao Brasil, passei a cuidar da produção do CD *Outros Ritmos*. Esta foi uma realização que garantiu uma visibilidade enorme, gerando críticas positivas na imprensa (inclusive na *Folha de São Paulo*) e permitindo que um círculo ampliado de ouvintes entrasse em contato com meus trabalhos. Além de tudo, se tratava do primeiro prêmio (gravação de CD) concedido a compositores de música erudita pela Copene. Depois disso, vários colegas conseguiram projeção semelhante, mostrando a importância coletiva de abrir caminhos de difusão musical.

## **16. Segundo período de gestão (extensão) e maturidade em pesquisa (doutorados) (1996-2002).**

Destaques:

- O primeiro doutorado: a pedagogia de Ernst Widmer;
- O segundo doutorado: estratégias octatônicas na música de Ernst Widmer;
- A gestão como desafio conceitual: UFBA em Campo, repensando a Universidade;
- Atividade Curricular em Comunidade – ACC;
- O compor e suas vicissitudes;
- Prêmio Copene Especial (1999): a publicação do livro Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia;
- Comissionamento de obra pela OSESP: Serenata Kabila para orquestra sinfônica;
- O trabalho em teoria e crítica;
- Colunista cultural de *A Tarde*, entre 2000 e 2001.

Enquanto o processo de investigação sobre a pedagogia de Widmer avançava na Bahia, surgiu a oportunidade de afastamento das atividades na UFBA para construir um doutorado na USP. Fiz essa opção, e a partir de meados de 1995 fiquei desligado da UFBA em função desse projeto. Mas durou pouco essa arrumação de coisas. Em meados de 1996, retornando de um festival no Carnegie Hall, em Nova York, fui convidado a integrar a gestão do Reitor Felipe Serpa, como Pró-Reitor de Extensão, e acabei aceitando o desafio. Com isso, o afastamento foi interrompido e o projeto acadêmico precisou se adaptar às novas circunstâncias. Com muito esforço e disciplina – escrevendo todos os dias, sempre no primeiro horário – consegui concluir os dois doutorados, um em janeiro de 1999 (FACED-UFBA), o outro em outubro de 2000 (ECA-USP). Fiz isso como Pró-Reitor de Extensão (1996-2002), pois a gestão seguinte, do Reitor Heonir Rocha, havia me convidado a continuar

no cargo. E quem viveu a UFBA daqueles anos sabe como a Extensão foi ativa, exigindo uma atenção enorme.

O primeiro doutorado foi mais abrangente, fazia perguntas sobre a pedagogia de Widmer, queria entender o personagem e sua travessia cultural da Suíça para a Bahia. Apesar disso, mobilizou uma grande quantidade de energia para o campo da análise musical. Buscando entender as lógicas de organização musical (especialmente as alturas) utilizadas por Widmer – e, de forma específica, como traduziam os princípios de organicidade e relativização presentes nos outros dois campos de dados –, acabei me deparando com uma série de obras que se utilizavam de estratégias octatônicas,<sup>56</sup> e esse passou a ser o foco do segundo doutorado. Ora, identificar e buscar entender as estratégias octatônicas de Widmer significava um compromisso com a acomodação entre níveis estruturais e de superfície, níveis de longa duração e de efeito sensorial direto. Essa investigação levou à publicação de dois artigos em prestigiosos periódicos do meio acadêmico americano: *Latin American Music Review* e *Sonus* (LIMA, 2001a, 2001b), um reconhecimento internacional da relevância do tema. O primeiro enfatizava as estratégias octatônicas, o segundo, as questões de identidade cultural no movimento de composição na Bahia, sendo o primeiro artigo a ser escrito sobre esse tema, que vem merecendo uma série de contribuições recentes.

Se as primeiras horas do dia eram dedicadas ao trabalho de investigação e preparação das teses, as outras eram vividas com intensidade na Pró-Reitoria de Extensão. Tal como entendo e tal como vivi, a experiência de gestão é tão acadêmica quanto os doutorados realizados. Talvez seja mais acadêmica ainda, na medida em que aceita o desafio de ampliar a noção. Houve problematização e cons-

---

56 Foi preciso inclusive criar essa denominação, “estratégias octatônicas”, para descrever percursos composicionais que utilizavam a escala octatônica como referência, brincando com seus fragmentos escalares, com montagens diversas e com harmonizações assim orientadas. A escala octatônica é uma estrutura de oito sons que alterna o tom e o semitom como intervalos constitutivos. A sua utilização por Widmer acontece como uma espécie de culminância de construção de organicidade.



trução conceitual na Extensão – a revisão crítica do tradicional conceito de tripé acadêmico, o abandono da metáfora da “mão dupla” ou do “dentro e fora” como marcadores de produção de conhecimento –, mas houve exigências bem mais amplas, a coletivização do trabalho de crítica e a construção de alternativas concretas e mesmo a luta política por viabilizá-las, tudo isso envolvendo milhares de pessoas, com resultados visíveis e passíveis de avaliação.

O processo se iniciou com a visita do ilustre intelectual Pedro Demo, fazendo uma palestra em setembro de 1996, num concorrido Seminário de Extensão sobre “A extensão e a má consciência da Universidade”. Demo raciocinava de forma cristalina, mostrando que não deveria existir uma terceira coisa denominada de “extensão”, pois o cerne da vivência universitária é a produção de conhecimento e mesmo o ensino só faz sentido se mantiver amplas relações com essa dimensão. Portanto, pensando na universidade necessária, e não naquela do mundo da lua, o que existe é produção de conhecimento e sua articulação sob a forma de ensino e de extensão. O ensino como articulação entre produção de conhecimento e formação universitária, e a extensão como produção de conhecimento e sua articulação mais ampla, com a sociedade, com as comunidades – acentuando-se desde já que não existiria um polo produtor e outro receptor, ambos assumindo papéis importantes tanto na função de produção como na de articulação.

Entre 1996 e 2002 estive empenhado cotidianamente nessa construção, envolvendo a realização de inúmeros seminários e eventos, a montagem do Programa UFBA em Campo/ACCs, que reuniu uma paleta diversificada de áreas de atuação: diálogos e intercâmbios com prefeituras dos municípios baianos; realização de seminários sobre consórcios intermunicipais; desenho de um programa de visitação a 50 municípios com elaboração de diagnósticos e maturação do olhar dos estudantes da UFBA (Pulando a Fogueira);<sup>57</sup> programa de visitação e colaboração com 8 bairros

---

57 O Programa “Pulando a Fogueira” foi mesmo a essência do espírito desse UFBA em Campo da primeira fase. Teve Nalva Santos como participante ativa que ensinava

de Salvador (Conhecer Salvador); discussão e aproximação de temáticas do Carnaval de Salvador (Seminários de Carnaval I e II, Bloco Folia Universitária);<sup>58</sup> produção de vídeo sobre as atividades da UFBA no Carnaval; organização de livros com os resultados do Programa UFBA em Campo; organização de dois livros com os resultados dos Seminários de Carnaval; coordenação da SBPC Cultural em 2001; organização de livro e site sobre a SBPC Cultural; concepção e coordenação do Programa das ACCs; produção de vídeos sobre o Programa UFBA em Campo e ACCs; programa de viagens a dezoito universidades brasileiras para apresentar o caso do UFBA em Campo e ACCs (compartilhado com as professoras Ana Maria de Carvalho Luz e Maria Clara Melro); concepção e realização do Programa “Quem Faz Salvador?” (mesas-redondas, organização de livro, organização de pesquisa em 50 comunidades de Salvador); concepção e inauguração do Laboratório Milton Santos,<sup>59</sup> no Pavi-

---

a arte de fotografar e vibrava com cada iniciativa dos estudantes e a coordenação estratégica do professor Prudente Pereira (que substituiu a professora Beth Rangel), além da vibração direta do Reitor Felipe Serpa, que percorreu mais de 5.000 km na Kombi da UFBA para visitar os grupos de estudantes em toda a Bahia. Ainda lembro como se fosse hoje da intervenção cultural que fizemos na rodoviária de Salvador, com a presença de um trio nordestino, para a despedida de cada grupo ou quatrielho que partia para a fase de campo. Fazer universidade exige multimetodologias. Depois de três semanas numa cidade do interior da Bahia, cada grupo chegava com dezenas e dezenas de histórias para contar.

58 Imagine-se coordenando um bloco (público) de Carnaval. Por onde é que começa? É algo difícil de esquecer, tantos são os desafios envolvidos. O caso específico foi bem mais intenso ainda, pois envolveu a concessão do título de *Doutor Honoris Causa* a Caetano Veloso. Onde? Em cima do trio, claro, no Farol da Barra. E vale o registro: por opção dele, Caetano, acatada por Felipe Serpa, em função da coerência com o seu percurso cultural e midiático. Como esquecer do ator Carlos Petrovich, caracterizado como Dionísio, descendo das alturas celestes numa escada Magirus do Corpo de Bombeiros? Ou de Nilda Spencer, fantasiada de personagem de canção de Caetano, dirigida por Deolindo Checucci, fazendo a ambientação da chegada do homenageado? Como esquecer do destacamento da Polícia Militar que queria retirar o nosso trio do espaço, faltando 20 minutos para começar o espetáculo, e que precisou ser enfrentado? São memórias e mais memórias, aptas a preencher um outro memorial. Memorial é isso mesmo: são muitos.

59 Infelizmente, imediatamente desativado pela gestão seguinte.

Ihão de Aulas do Canela (inaugurado na gestão de Heonir Rocha) para o diálogo entre grupos universitários e sociedade.<sup>60</sup>

VII. Esse mergulho do carnaval, que se aproxima da dissolução, é algo mesmo que está na base do desejo pelo carnaval, e que está também na base das relações sociais construídas aqui no Brasil. Que não haja referência paterna simbólica forte entre nós é um desejo com o qual convivemos em contextos dos mais diversos possíveis, do trânsito ao serviço público. O carnaval atende largamente a esse desejo, coloca sua chave simbólica na mão do rei Momo, uma autoridade que existe para subverter a ordem. Por outro lado, nesse mesmo impulso para destronar a autoridade constituída através da folia, pode-se perceber um apelo não menos familiar na direção contrária: que alguém seja forte o suficiente para colocar um limite nas coisas, para tomar as decisões por nós. O carnaval alimenta os dois impulsos simultaneamente. Isso faz parte do seu show. A epistemologia do rebolado e o rebolado da epistemologia. (LIMA, 1998a, p. 14)

Esse processo intenso de realizações e de desconstrução da tradicional concepção da extensão na UFBA, denunciando o papel ideológico da atribuição de uma função redentora (e impossível) a um determinado setor, como forma de purgar uma má consciência, foi algo bastante desafiador, apontando no final da linha para uma nova concepção de universidade, nada menos que isso. E foi nessa direção que o processo de transformação iniciado com o UFBA em Campo nos levou, exigindo da universidade a criação de um mecanismo de formação social e política dos seus estudantes (e docentes), e uma visão crítica apurada de todos os cursos e formatos universitários. Respondemos a isso (de maneira preliminar) com a

---

60 A gestão da Extensão contou inúmeras vezes com a participação de um grupo de pensadores e formuladores de questões que davam o tom das iniciativas realizadas. Dentre eles: Ordep Serra (Antropologia), Manoel José de Carvalho (Arquitetura), Elenaldo Teixeira (Ciência Política), Marcos Jorge Santana (Engenharia), Gey Espinheira (Sociologia), Heloniza Costa (Enfermagem), Maria Eunice Kalil (Medicina).

criação do Programa de Atividades Curriculares em Comunidade (ACCs), aprovado pela UFBA a partir de 2001. Coube à professora Ana Luz a brilhante formatação da proposta em termos da cultura da graduação, e à professora Bela Serpa a viabilização das ações planejadas, assim como o zelo pela memória produzida ao longo dos anos. Este programa abria as portas da própria graduação (lugar mais tradicional da instituição) para atividades de renovação do pensamento e das práticas universitárias, atribuindo créditos a projetos distintos de atuação com a comunidade. Na versão original, contemplava-se a possibilidade de todos os estudantes da UFBA passarem por essa vivência de construção coletiva de conhecimento, mas aprovou-se o programa apenas como opcional, ferindo sua capacidade de transformação.

VIII. Basta caminhar dois passos por entre barracos empoeirados e você já começa a pensar e desejar uma universidade bastante diferente, o caminho inverso! E esse caminho inverso, do barraco para o laboratório, não é nada fácil! Daqui para lá o iluminismo ilumina, ou cega [...] o caminho do laboratório para o barraco ‘não bate’, é o que dizem os estudantes extensionistas o tempo todo. Marta K., estudante de Educação, diz o seguinte: ‘[...] ao entrar em contato com a comunidade eu pensei... vivemos em mundos diferentes [...] acho que nós vamos conseguir demonstrar que a Universidade, apesar de ser um sonho distante, é um sonho necessário’. Reforma do pensamento, extensão universitária e cidadania. (LIMA, 2002a, p. 42)

O fragmento acima é parte de um percurso reflexivo sobre a experiência das ACCs a partir de dez noções ou palavras-chaves: polifonia, cumplicidade, construção identitária, inteireza, mobilização das comunidades, problematização, compromisso, estrangeiramento, diversidade, ousadia. Cada uma delas foi filtrada a partir do discurso dos próprios estudantes, através de seus relatórios. A motivação do texto foi a conferência realizada no XXVI Fórum

de Pró-Reitores de Extensão (Regional Nordeste), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em abril de 2002.

A visão crítica sobre universidade foi uma necessidade trazida diretamente pelas atividades de gestão, especialmente durante a gestão como Pró-Reitor de Extensão da UFBA, que, contudo, se apoiava nos estudos do doutorado em Educação. Já comentamos anteriormente como a busca de novos paradigmas para a extensão acabou exigindo um repensar da universidade e de suas relações com o coletivo da sociedade. Merece registro a consciência aguçada da relação intrincada entre universidade e poder, entre currículo e dominação, ou seja, entre os mecanismos de relação com o conhecimento e as possibilidades (estreitas) de emancipação em nossa sociedade. A universidade necessária ainda não existe, precisa ser composta.

E, enquanto isso, o que acontecia nas esferas do compor, do ensino e da reflexão crítica? Foram compostas 13 obras no período e foram realizadas 15 estreias – número surpreendente diante do volume de coisas sendo realizadas simultaneamente. Merece destaque o comissionamento de uma obra sinfônica pela OSESP na série Criadores do Brasil – *Abertura Kabila* op. 54 – com performance em outubro de 2000 sob regência de John Neschling. Foram 57 performances no período, sendo que 18 delas internacionais. Em 2002, o *Atotô* ganhava performance no Lincoln Center, em Nova York, com o conjunto de música contemporânea da Juilliard School, regido por Joel Sachs. Nos anos anteriores, José Eduardo Martins havia executado diversas obras para piano em Portugal, França, Inglaterra e Bélgica, e Matias de Oliveira Pinto apresentava a *Corrente de Xangô* na Alemanha e no Oriente (Japão e Coreia). Houve também gravações de seis obras em CD e a impressão da *Corrente de Xangô* na Alemanha, Edition Margot.

Em termos de caminhos e ideais compositivos, creio poder afirmar que o estudo da obra de Widmer acentuou a consciência e a valorização da combinação de duas direções de trabalho – a intensificação dos laços de coerência entre as ideias, o santo graal da uni-

dade motívica, e a busca por impacto sonoro, as coisas que remetem ao prazer da música. Sendo o prazer uma área complicada, tantas vezes colonizada pelo sistema de recompensas do sistema mais amplo de venda de produtos, a adoção dessa direção de trabalho passa a exigir um investimento igualmente significativo em sutileza, coisas que são, e não são, ao mesmo tempo, estratégias de humor e de *non sequitur*, lembrando antigos comentários feitos por Herbert Brün. Passado o período de instalação de uma linha de trabalho (*Atotô, Ibejis, Saruê, Apanhe o Jegue*, entre 1993 e 1995), surge o desafio de consolidação disso como plataforma sistêmica, que, aliás, se estende aos dias de hoje.

Também merece registro o grande esforço de coordenação da SBPC Cultural em 2001, na UFBA. Fui convidado pelo professor Jailson Andrade para conceber e coordenar todo o desenho cultural do evento (então Pró-Reitor de Pesquisa da UFBA). Fizemos um grande desenho em torno da construção de identidade(s) na Bahia, projetando uma pergunta que ficou célebre: “Bahia, Bahia, que lugar é esse?” Inúmeros pesquisadores foram entrevistados, grupos culturais mobilizados para a ocasião, lançamentos, exposições... Mas o símbolo mais forte de toda essa festa ficou sendo mesmo o Dragão da UFBA, uma intervenção performática que todos os dias, às 17h, circulava pelo campus de Ondina. Foi sugestão de Luiz Marfuz (diretor teatral) que logo acatei, combinando com a presença do Microtrio de Ivan Huol, Ivan Bastos e Rowney Scott. Até hoje muitos lembram da intensidade daquela celebração. Outro desafio da época: a implantação da TV UFBA, que nasceu pela via da Extensão, em 2001, tendo sido resultado dos esforços de articulação do então Vice-Reitor, o professor Othon Jambeiro. Depois dessa articulação com as outras universidades de Salvador, lançamos as atividades desse canal universitário, que teve como seu primeiro diretor o cineasta Roberto Duarte.

No campo dos escritos, o período também comportou a publicação de artigos, de capítulos e a conquista de um prêmio especial da Copene para o lançamento do livro *Ernst Widmer e o ensino de*

*composição musical na Bahia*, em dezembro de 1999, reunindo todo o material da tese do primeiro doutorado e já incluindo alguma coisa da segunda. O livro tem sido muito bem recebido ao longo de todos esses anos, e ainda figura como a obra que identifica o meu trabalho intelectual em música. O investimento em música e psicanálise continuou com a publicação de um artigo reunindo e comentando uma bibliografia de mais de cem obras sobre o assunto, na *ART*, n. 23, no final de 1996.

Depois da defesa do primeiro doutorado retornei ao ensino na pós-graduação, não apenas conduzindo seminários sobre Tópicos em Teoria da Música e sobre Análise Composicional, mas também orientando pela primeira vez. Meu primeiro orientando foi o paulista Alexandre Reche, com uma dissertação em composição cujo desenho também contemplava uma abordagem analítica da música de Lindembergue Cardoso (1939-1989), identificando procedimentos importantes em obras da década de 80, a última deste importante compositor baiano. Ao entrelaçar musicologia e composição estava perfeitamente em casa, depois da experiência com Widmer.

O período também marca o meu retorno ao diálogo semanal com o público leitor do jornal *A Tarde*. Já mais maduro, consegui escrever textos que podiam ser lidos por um público amplo, sem trair a raiz do interesse pela música como campo de estudo e referência. A escrita para jornal vai levando a um acúmulo de temas de ampla reflexão e vai moldando os caminhos do saber dizer. Ora, tudo isso é deveras importante para a experiência do compor, para o traçado do espetáculo. Uma parte significativa dos compositores contemporâneos parece não saber, ou fingir não saber, que sua atividade é função da espetacularidade, por mais sisuda e hermética que seja – mesmo quando diz não ser música, e sim a montagem de um novo mundo, uma nova era, uma nova consciência. Claro, o espetáculo já começou na própria fala.

## **17. Retomando as prioridades de sempre (2002-2005): o compor, a pesquisa, o ensino (II).**

Destaques:

- Uma nova turma de Composição em 2003 e a Série Brasil;
- O compor e suas vicissitudes;
- O ensino na pós-graduação;
- Pesquisador de Produtividade – CNPq;
- O trabalho em teoria e crítica;
- Fórum Mundial de Cultura e o Fórum Mundial de Turismo para a Paz e o Desenvolvimento Sustentável.

Pedi expressamente para ensinar a primeira disciplina do Curso de Composição no início de 2003. Havia um desígnio que se formara durante a pesquisa sobre Widmer: retornar ao ensino de Composição buscando fazer experimentos de natureza pedagógica e, especialmente, investindo na formação de um grupo que fosse capaz de reviver um pouco do espírito da própria Escola, meio embaçado nesse início de século pela perda de Lindembergue Cardoso e Ernst Widmer, e pela aposentadoria de Jamary Oliveira e Fernando Cerqueira na década anterior.

A turma era relativamente grande, em termos de Composição, dezesseis alunos. Foi um enorme desafio atuar como animador desse grupo assimétrico – quinze jovens do sexo masculino e uma senhora sexagenária, buscando acelerar a formação e ao mesmo tempo fortalecer os laços de pertencimento. Usei tudo que sabia: diários de registro das impressões de cada um, música não ocidental como ferramenta de abertura dos horizontes, pesquisas sobre compositores do século XX e, de forma especial, a convocação do fazer juntos.

Depois de um certo tempo de amadurecimento, começamos a organizar recitais, e a partir do segundo ano organizamos uma série que batizamos de Série Brasil, envolvendo vários ramos de atividade:



- I. pelo lado do compor, pedi que procurassem conversar com os mendigos da cidade, tentando registrar o que eles diziam sobre o Brasil – o que pensam essas pessoas em situação gritante de exclusão sobre o nosso país?; esse material devia dar origem a composições feitas pelos alunos e pelo professor (que também foi a campo) e essas peças seriam executadas pelo próprio grupo (utilizando a instrumentação possível e a fala);
- II. pelo lado da produção musical, organizávamos um recital a cada quinze dias, na Reitoria, e tínhamos de garantir a presença de público (nunca tivemos menos de 200 pessoas), combinando convidados das áreas de música popular, música erudita (onde incluíamos nossas peças) e música étnica; vale observar que esses concertos foram sempre um sucesso de público, e que as peças compostas para eles faziam tanto sucesso quanto as outras;
- III. pelo lado do pensamento, organizávamos uma conferência a cada mês com algum pesquisador da UFBA, sempre em torno da questão “o que é mesmo cultura brasileira?”; e tivemos a participação de Armino Bião (etnocologia), Monclar Valverde (filosofia), Marcus do Rio (psicanálise), Ordep Serra (antropologia) entre outros. Como se vê, era um pacote de adesão total, os estudantes participavam de todas as etapas, concebendo e produzindo todas as atividades, elaborando panfletos, distribuindo na rua, enfim, tudo. Creio que tenha feito uma enorme diferença, engajando os estudantes de forma proativa no mundo do compor.

Depois dos dois anos de ensino direto, transformei-me em orientador pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) dos alunos mais dedicados dessa turma e acompanhei de perto a formação da OCA (nome que tive o prazer de sugerir), uma organização sem fins lucrativos que se estabeleceu no cenário da música contemporânea da Bahia, renovou-se com o ingresso de novos membros e que vem ganhando uma série de editais (inclusive o edital nacional da Petrobras, disputando com mais de mil outros

projetos), mantendo em efervescência o movimento de composição na Bahia. Outras turmas de Composição foram interagindo com esse movimento, e não resta hoje a menor dúvida, inclusive em termos de reverberação nacional e internacional, sobre a eficácia dessa metodologia e dessa trajetória.<sup>61</sup>

Pois então: talvez esse tenha sido o principal feito do período em questão – que até os dias de hoje reverbera. Do ponto de vista de organicidade, esse projeto pedagógico representou a assimilação de tudo que foi investigado sobre a pedagogia de Ernst Widmer, mas também a energia e a horizontalidade plantadas no Programa UFBA em Campo, ou ainda, os conhecimentos de produção e organização de eventos musicais do meu período como Diretor da EMUS. Foi uma síntese de tudo isso, buscando inaugurar novos tempos na formação de compositores. O trabalho, a carreira e as premiações de alunos como Paulo Rios Filho, Alex Pochat, Túlio Augusto, Joélio Santos, Guilherme Bertissolo, Juliano Serravalle, Paulo César Santana, Danniell Ferraz, Vinicius Amaro, Emilio Le Roux, Caio Azevedo, entre outros tantos, não me deixam mentir.

Todavia, não posso deixar de registrar que foi a partir de 2003 que reingressei nos quadros de pesquisa do CNPq (havia sido pesquisador na década de 80, antes da criação do sistema de pós-graduação em música), propondo um projeto que continuava a perspectiva estabelecida pelo doutorado, buscando entender como a pedagogia da composição transitava da prática de Widmer para a dos seus estudantes da primeira geração – Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira e Jmary Oliveira. Esse reconhecimento da dimensão da pesquisa veio fortalecer a minha visão de que todos os círculos da minha trajetória – o compor, o ensino, a gestão e a reflexão teórico-crítica – trabalham de forma colaborativa, elaborando e desenvolvendo temas que se entrelaçam.

---

61 Entre 2014 e 2015 passaram por Salvador dois dos mais importantes grupos de música contemporânea da atualidade: o quarteto Mivos e o Grupo ICE, ambos de Nova York, deixando marcas inesquecíveis em todos os que participaram dos eventos realizados.

Quanto aos escritos, três artigos foram publicados no período: sobre o movimento de composição na Bahia, na *Revista da Bahia – FUNCEB*; sobre o desafio da problematização no âmbito da pesquisa em educação musical, na *Revista da FAGED-UFBA*; e sobre a análise musical e suas ontologias num site internacional dedicado à música da América Latina, coordenado por Max Nyffeler, todos entre 2003 e 2004. E, além deles, uma conferência foi proferida no Encontro Nacional da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, tornando-se uma referência importante para o percurso teórico do Grupo de Composição e Cultura:

IX. O forró que a etnomusicologia e a composição estão dançando em torno da criação musical, numa perspectiva mundial, é um tema mobilizador, sobre o qual muito ainda teremos de fazer e de falar. Trata-se de um diálogo que tem potencial para provocar mudanças significativas em ambas as esferas, exigindo que ultrapassem os seus pontos de cegueira. Pontos de cegueira estes que estão relacionados com o paradoxo mais abrangente que é o progressivo descolamento entre modernidade e racionalidade (tal como concebida no Ocidente) – tanto a tradução dos feitos musicais do mundo em textos (que se relacionam à tradição do Iluminismo) como a grande ‘causa’ da invenção de novos sistemas. ‘Baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos)’. (LIMA, 2005a, p. 67)

A análise musical, um dos meus interesses mais ativos de estudo e atualização, obteve, no segundo doutorado, um lugar especial. Foi naquela tese que dediquei todo um capítulo à questão de uma classificação de campos de literatura em teoria e análise musical. Partia da constatação de que, até a década de 70, tudo podia ser resumido em três ou quatro áreas. O que estamos vivenciando, desde meados da década de 80, é um intenso processo de diversificação de enfoques teóricos e analíticos, exigindo dos pesquisadores uma perspectiva dupla – na direção da coleção total de enfoques e na direção do aprofundamento de seus interesses específicos. Com isso

em mente, passei a conduzir um Seminário aparentemente impossível, com a apresentação sistemática de todas as correntes ou discursos disponíveis sobre teoria e análise, seus principais conceitos, métodos e autores.

A iniciativa acabou sendo bem sucedida e os participantes avaliaram positivamente a experiência de conhecer de forma abrangente tudo que existe, e, só depois, mergulhar em um ou dois campos específicos. Essa primeira versão do Seminário conseguia abarcar tudo (ou quase tudo) em quinze horizontes temáticos. Dez anos depois, foi necessário ampliar os horizontes temáticos para vinte e cinco. Não está claro onde vamos parar, ou seja, se o processo de diversificação vai continuar ou se vai surgir um processo de síntese capaz de se contrapor a essa multiplicidade. É preciso registrar que no período também orientei uma importante tese de doutorado sobre o pensamento musical de Fernando Cerqueira (1941), defendida pelo compositor Ângelo Tavares de Castro, em 2004. Neste trabalho, mantive a perspectiva iniciada com a pesquisa sobre Widmer, um estudo musicológico transmutando-se em proposta composicional. Essa iniciativa reforçava o meu plano de pesquisa e colocava em evidência a obra de um dos mais importantes dos nossos compositores.

Duas experiências fora do âmbito da universidade devem aqui ser mencionadas. Neste período fui convidado para atuar como consultor de dois importantes movimentos de cunho nacional e internacional: o Fórum Mundial de Cultura e o Fórum Mundial de Turismo para a Paz e o Desenvolvimento Sustentável. Este último incluía no seu amplo espectro o Movimento Brasil de Turismo e Cultura. Trabalhei com afinco na concepção e construção de conceitos de base para os dois fóruns, redigindo muitos dos seus textos e proposições, em parceria com o saudoso educador Ruy César Silva (da Via Magia) e com o engenheiro e conselheiro da Odebrecht Sérgio Fogel (através do Instituto de Hospitalidade). Foram experiências de grande abrangência, levando a inúmeros contatos nacionais e internacionais e exigindo uma atualização de discursos

com relação à cultura e seu papel no desenvolvimento mundial. Em ambos os casos, participei também de suas culminâncias, ou seja, os encontros mundiais propriamente ditos: um em São Paulo, o outro em Salvador. Neste último, coordenei juntamente com o diretor teatral Luiz Marfuz a solenidade principal realizada no Teatro Castro Alves, envolvendo a participação performática de mais de trezentos adolescentes das periferias de Salvador, com a presença de inúmeras autoridades mundiais na área de turismo e cultura, além do próprio Presidente Lula.

### **18. Terceiro período de gestão (2005-2008): Fundação Gregório de Mattos**

Destaques:

- O desafio de conceber gestão, política e plano cultural para a cidade de Salvador;
- O ensino de Pós-Graduação;
- O compor e suas vicissitudes;
- A Medalha Thomé de Souza e a participação no Conselho Estadual de Cultura;
- O colunista do Terra Magazine;
- O trabalho em teoria e crítica.

As escolhas feitas e suas consequências. A repercussão causada pela gestão como Diretor da EMUS levou à indicação para Pró-Reitor de Extensão, e a atuação agregadora na Extensão levou à indicação para o cargo de Presidente da Fundação Gregório de Mattos, o órgão de cultura da cidade de Salvador. Lá atuei por indicação da UFBA, mediante convênio UFBA-PMS, seguindo uma inspiração do grande amigo Manoel José de Carvalho, que não descansou enquanto não me viu no cargo,<sup>62</sup> embora ele também fosse um dos nomes aventados.

---

<sup>62</sup> Do ponto de vista político, a indicação cabia ao Partido Verde, sendo Juca Ferreira, à época, a liderança do partido a decidir essas indicações. Ele preferiu ouvir a UFBA e, de uma lista de três nomes, o meu acabou sendo indicado e aceito. A primeira gestão

A responsabilidade era enorme, e a escala completamente diferente de tudo que já havia vivenciado. Para ser honesto com o cargo, tratava-se de buscar diálogos e ações diante da população de Salvador. O desafio era maior ainda, haja vista a mentalidade tacanha que imperava e ainda impera em Salvador, no que se refere a investimentos na área de Cultura. A comparação com Recife sempre vem à baila, onde se destina a essa atividade mais de dez vezes do valor do orçamento de cultura entre nós. O orçamento diminuto com relação à cidade nunca permitiu avanços nessa direção abrangente, o modelo estabelecido sempre tendeu a ser o de projetos especiais, datas cívicas e temáticas estratégicas. Tomei como norte da gestão o traçado de passos, mesmo que apenas desenhando caminhos, na direção da cultura e participação popular. Os resultados de toda essa aventura estão devidamente registrados no relatório ABC da Fundação Gregório de Mattos. (LIMA, 2008)

A avaliação mais pomposa que obtive foi a concessão da Medalha Thomé de Souza pelo Legislativo da cidade, menos de um mês após ter deixado o cargo, em junho de 2008. Um reconhecimento com o peso do coletivo. Alguns depoimentos recolhidos traduzem esse reconhecimento de maneira mais direta: “Na história sucessória das gestões da FGM, a atual destaca-se principalmente por ter focado sua atuação na relação mais estreita da parceria com as comunidades periféricas da sociedade local”, disse Gilberto Leal, importante liderança negra de Salvador, membro da CONEN – Coordenação Nacional de Entidades Negras. “Espero que o sucesso da FGM se repita por mais e mais anos”, desejou Mestre Curió, uma das maiores lideranças da capoeira no Brasil e no mundo. Ou ainda: “Embora com recursos escassos, a FGM soube levar à frente uma política nova”, avaliou Emiliano José, professor da UFBA e, à época, deputado federal.

---

do prefeito João Henrique concretizava uma ampla aliança com todos os partidos de esquerda, que buscavam naquela altura (em 2005) construir uma alternativa política ao carlismo.

Dos projetos e ações realizadas, destacamos: o Programa Mes-tres Populares da Cultura; a realização das primeiras Conferências Municipais de Cultura, em Salvador; o Ano Municipal da Leitura; a criação de uma rede de *outdoors* dedicados às ações culturais da FGM; a organização dos festejos do 2 de julho de 2005, 2006 e 2007; a série de exposições a céu aberto; a série de publicações culturais (mais de 50 itens); a série de CDs *Trilhas Urbanas*; a revitalização da Orquestra Sinfônica da Juventude; o Programa Capoeira Viva 2007; o Projeto Estação Cultura; a reforma da Casa do Benin, além da publicação de cerca de 50 livros, CDs e vídeos, inclusive em parceria com a EDUFBA.<sup>63</sup> Tudo isso levou à veiculação de cerca de 850 matérias na mídia impressa local.

Do ponto de vista conceitual, a gestão na Fundação Gregório de Mattos foi uma ocasião ímpar de levar adiante tudo que foi aprendido nos períodos anteriores, e de forma especial nos tempos de Extensão na UFBA. Nunca foi tão evidente o sentido das críticas feitas pelas comunidades de Salvador sobre a distância e autocentramento da universidade. Como modelo de trajetória, registro e louvo todas essas artes de fazer dialogar, fazer friccionar, tudo que é criado nos três âmbitos da nossa vida cultural – a cultura na mídia, a cultura ancestral e as tradições letradas. É dessa fricção que geramos vida inteligente, caminho de emancipação.

Foram 12 obras compostas no período, 9 estreias e 41 performances. Houve logo no início uma encomenda da OSBA para orquestra de câmara e respondi com o *Eine Kleine Atotô Musik* op. 75, cujo segundo movimento anda a merecer ser revisitado. Logo a seguir outra encomenda, dessa feita da Orquestra Sinfônica da UFBA, levando à execução do *Concertino* op. 78 para clarineta e cordas, tendo estreia com Pedro Robatto (clarineta). Também do mesmo ano é a peça *Caipiroska* op. 80 para violino e piano, uma brincadeira com o nacionalismo. No ano seguinte uma obra que

---

63 Registro de forma especial a publicação das teses de Ângelo Castro, sobre o pensamento composicional de Fernando Cerqueira, e de Sonia Chada, sobre os candomblés de caboclo baianos.

continua reverberando até hoje (acaba de merecer gravação e interpretação muito especial sob a batuta de Jack Fortner, em São Paulo), o *Divertimento Mineral* op. 84, que une rigor motivico e transgressões diversas, e também o *Ziriguidum* op. 82 para oito percussionistas, gravado pelo Grupo de Percussão da UFBA. Essa última composição assinala uma longa parceria com o dedicado professor de percussão da EMUS-UFBA Jorge Sacramento, envolvendo não apenas a minha atividade composicional, mas também a dos meus estudantes.

Apesar de toda a agitação das atividades de gestão, o ensino não foi interrompido. Mantive a condução de um Seminário de Pós-Graduação, sempre às sextas-feiras, pela manhã, na sala 201. Os temas se alternavam – metodologia da pesquisa (seminário de projeto), tópicos em teoria, análise composicional. Foi um período bastante fértil, pois alunos de todas as áreas se inscreviam nesses seminários, e isso criou um diálogo de longo prazo com vários deles, atualmente colegas.

Em 2003, publiquei uma reflexão sobre o desafio da construção de problemas em educação musical na *Revista da FACED*. Destaco uma de suas sínteses:

X. Dito isso, podemos registrar o bordão que emerge da pedagogia de Widmer: para educar é preciso não saber o que é educação, não saber a priori. Educar e compor – têm algo em comum, compartilham entre si o desafio da criação. O aprendizado desses ofícios não pode ser considerado como um processo linear de acúmulo de informação. Aprender a criar implica aprender a desconfiar dos próprios suportes de onde a informação surge, a desconstruir estruturas e significações. Isso que é princípio fundante do fazer arte – e, para alguns, também do fazer ciência, ressignifica as responsabilidades filosóficas e metodológicas em responsabilidade poética. (LIMA, 2003, p. 158)

A principal publicação do período foi mesmo o livro *Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre mú-*



sica e adjacências. (LIMA, 2005b), uma polpuda coletânea de ensaios sobre assuntos diversos na área de música, reunindo o esforço teórico-crítico dos últimos cinco anos. O lançamento foi no final de 2005, na Reitoria, como parte do evento Encontro de Culturas Eruditas (Mercado Cultural), onde também foi lançado o CD de músicas dos índios Timbira, sob a coordenação da compositora e etnomusicóloga Kilza Setti.

**19. O compor, a pesquisa, o ensino (III) (2009-2015): reverberações e reconhecimentos.**

Destaques:

- Academia de Letras da Bahia, Academia de Ciências da Bahia, Academia Brasileira de Música;
- Bienais de 2011, 2013 e 2015;
- Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: 2011, 2012 e 2014;
- O compor e suas vicissitudes;
- O ensino na graduação e pós-graduação;
- O colunista do Terra Magazine;
- O trabalho em teoria e crítica.

Se minha trajetória acadêmica fosse uma peça musical, estaríamos agora no clímax da obra – muitos defendem a seção áurea como local adequado para esse tipo de situação, veremos. Culminâncias geradas por muitas linhas que, depois de elaboradas por anos a fio, agora se entrecruzam, como já comentado anteriormente. Músicas, textos, gestão e reverberação, uma intrincada polifonia sexagenária.

Senão, vejamos: neste último período de trabalho fui contemplado por diversas formas de reconhecimento. Em 2009 fui conduzido à Academia de Letras da Bahia, cadeira n. 8, cujo patrono é Cipriano Barata, um herói brasileiro, um visionário da nossa emancipação social possível. A Academia de Letras da Bahia completará 100 anos de existência em 2017, é um lugar simbólico muito

especial para a Bahia, para as gerações de homens e mulheres de letras que lá plantaram trajetórias e memórias tecidas em diversos setores da nossa cultura. Minha eleição ocorreu durante a presidência de Edivaldo Boaventura, e teve a participação entusiasmada de Consuelo Pondé de Sena, uma saudosa guerreira da cultura na Bahia, além do apoio de diversos outros confrades, muitos deles oriundos da UFBA. Tomei posse em novembro do mesmo ano. Fui o primeiro músico a merecer essa honraria, nesses quase cem anos de Academia.

XI. O que ficou de tudo isso? 1. O aprendizado de que a questão ética é o campo prioritário. Que as pessoas são pessoas; e que nos cabe observá-las e admirá-las em sua performance de gente... Ser testemunhas, como disse Drummond [...]; 2. A ética de protestar e ser contra, de imaginar novos mundos, com novos atores e autores, novas artes, novas vidas [...]; 3. O valor profundamente transformador das ideias, dos desejos, e dos sonhos. As ideias são entidades perigosas, elas ameaçam a ordem vigente, elas podem durar segundos ou séculos; elas se infiltram, elas vicejam, elas retornam em mil disfarces... E nessa conexão, o valor do trabalho [...]; 4. O papel da cultura como refundadora da nossa ética de sociedade, de coletividade. A cultura como repositório gentil de uma miríade de pertencimentos possíveis, como esquina essencial do destino da nação brasileira [...]; 5. A importância da territorialização, do arraigamento, das raízes, e, ao mesmo tempo, do impulso contrário, a desterritorialização, a abstração radical [...] E, sobretudo, o diálogo travesso entre esses dois processos [...] Fecha-te, discurso! Que tudo recolhas e guardes na memória. (LIMA, 2011, p. 294-296)

A posse foi uma solenidade vibrante. Fui recebido pelo acadêmico Edivaldo Boaventura e entrei na Academia ao som do meu próprio *Kyrie de Nanã*, regido pelo maestro Cícero Alves Filho. Mas, o que significa esse tipo de reconhecimento? Significa que o trabalho de longos anos como gestor cultural – Diretor da Escola de

Música (organizador de festivais e concertos), Pró-Reitor de Extensão e Presidente da Fundação Gregório de Mattos –, assim como a produção intelectual projetada nessas situações, ganharam escala, passando a serem percebidos como relevantes e merecedores de acolhida. No horizonte, a missão de interação com o próprio projeto cultural da Academia.

Em 2011 fui convidado para integrar a Academia de Ciências da Bahia como membro fundador, sob a liderança de alguém que é orgulho dos baianos: Dr. Roberto Santos. Para além da concepção tradicional de uma academia de ciências, ele pensava em uma academia de pesquisadores, sem fronteiras desnecessárias. Nasceu assim essa proposta sob o signo do diálogo amplo – entre ciências, artes e filosofia. Aqui ganha destaque o perfil de pesquisador,<sup>64</sup> o reconhecimento de que a trajetória de pesquisa (em música, em cultura) me qualificava como representante da área para esse desafio de interlocução ampla. Logo após a criação da Academia, me associei ao Grupo de Ética, liderado por Dra. Eliane Azevedo, e me envolvi com a produção de encontros, a elaboração de textos e a participação em duas publicações temáticas – Lima (2013b), Lima (2013c) – além dos livros de memória da Academia de Ciências da Bahia.

O ano de 2013 marcou a quarta visita anual ao mundo musical do Rio de Janeiro – decisão tomada após a saída da Fundação Gregório de Mattos, a ideia sendo a de refazer os antigos contatos. Viajo ao Rio como compositor premiado pela XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea, para a estreia do *Bahia Concerto* op. 98 – que, aliás, foi muito bem recebido, ganhando inclusive primeiro lugar na votação do público presente, e comentários de inúmeros colegas compositores e intérpretes. Nos anos anteriores, havia participado da comissão de seleção de obras para a Bienal de 2011<sup>65</sup>

---

64 Atividade exercida em caráter nacional através de projetos de pesquisa merecedores de bolsa de produtividade, aprovados em disputas nacionais inter pares.

65 Nesta oportunidade tive a alegria de ver premiadas obras sinfônicas dos amigos Wellington Gomes e Antonio Cunha, além do prazer e aprendizado de dividir uma

e havia proferido duas conferências nos Simpósios Internacionais de Musicologia da UFRJ, em 2011 e 2012 – uma sobre o entrelaçamento de teoria e prática no compor, a outra sobre composição e poder. Essas atividades me aproximaram de vários participantes desses simpósios, sempre atendendo a convites de sua idealizadora e organizadora, a musicóloga Maria Alice Volpe, uma das lideranças mais importantes da área de música na UFRJ da atualidade. Da mesma forma, reencontro numa dessas ocasiões o amigo de longa data, o também musicólogo Régis Duprat – autor de trabalhos seminiais na área de musicologia; aliás, publicamos na revista *ART* um de seus importantes escritos sobre música brasileira na era colonial na Bahia, isso nos idos da década de 80, e também o recebemos como convidado especial para o Seminário Inaugural do Mestrado em Música na UFBA, em 1990. As nossas ideias sempre se sentiram próximas – ambos valorizávamos o papel da interpretação na construção do conhecimento –; renovamos a amizade nesta ocasião.

Pois, então, logo após retornar à Bahia, em outubro de 2013, vejo surgir um movimento (inicialmente pequeno, mas decisivo) sinalizando a minha eleição para a cadeira 21 da Academia Brasileira de Música, onde também esteve o grande compositor Cláudio Santoro e o crítico Luiz Paulo Horta, algo que foi concretizado logo no início de 2014, tendo a posse acontecido em agosto deste mesmo ano, no Rio de Janeiro. O processo de eleição para a Academia representou, de um lado, o reencontro com velhos amigos – dentre eles, Aylton Escobar, Ronaldo Miranda, Jocy Oliveira, Jorge Antunes, Ilza Nogueira, Henrique Morelembaum, Celso Woltenlogel, Lutero Rodrigues, João Guilherme Ripper, Kilza Setti, Edino Krieger, Mercedes Reis Pequeno –, e, de outro, o início de novas relações de amizade, por exemplo, com o brilhante musicólogo Manoel do Lago. Trata-se, evidentemente, de um momento dos mais importantes da minha carreira. Para além do trabalho como gestor da cultura, ou do reconhecimento como pesquisador capaz

---

desafiadora tarefa de avaliação com o querido maestro Roberto Duarte, com quem muito aprendi.

de diálogo, a tecla importante aqui é o perfil do compositor (algo que certamente também envolve o pesquisador em composição, mas não apenas) na Casa de Villa-Lobos, ou seja, numa perspectiva nacional. Abaixo, um trecho do discurso de posse:

XII. Canta discurso, canta! E não te acomodes aos trilhos do pensamento linear discursivo. Deixe que a imaginação se aposse da causalidade na Casa de Villa-Lobos. Nesta Casa de resistência, onde se trama contra o apagamento da alteridade, em favor da alegria de celebrar a capacidade de invenção e de memória, na construção de uma outra perspectiva. Pisa, caboclo, não me atrapáia. Venha comer, sua sapucaia<sup>66</sup>[...] Imaginem num só acorde tudo que canta neste País, dos be-souros aos espectralismos.[...] Uma Casa de resistência: Mas, a que resiste? A que se faz necessário resistir? Resistimos à violência ético-política do processo colonizador, de raízes se-culares; à lógica expansionista, etnocêntrica e lucrocêntrica implantada pelos podres do mundo, ao definhamento daquilo que chamamos cultura, à precariedade de sua feição copiada, dependente, segunda e derivada. Mas também à sua antifeição recente: aditívia, superficial e ásquero-glamurosa. [...] E para além do modernismo, como fonte de inspiração crítica, nos deparamos com uma respeitável encruzilhada: a capacidade de reconhecer a diversidade pós-canônica ou multicanônica, gerando novas questões. Ora, uma vez estabelecido que todas as músicas são aceitáveis, então todos os critérios, todos os standards, são dispensáveis (lembrando Robert Morgan). Se todos os critérios são dispensáveis, estaria vedado o caminho para discutir qualidade? O que seria uma Academia num tempo pós-canônico? Uma instituição criada diretamente a partir do paradigma dos cânones – como se reinventa? (LIMA, 2014a)

Para a solenidade de posse na Academia convidei o meu amigo Edvaldo Araújo, respeitado alabê do candomblê de Ketu em Salvador, com grande prestígio na Casa Branca, e parceiro de muitas

---

66 *Sapucaia*: cantiga de caboclo de Mãe Conceição do Sultão das Matas, Salvador-BA.

iniciativas culturais, que fez a saudação inicial. Entrei na Academia saudando os orixás da Bahia. Foi emocionante. Villa-Lobos teria gostado, certamente. Outra presença marcante desenhava um saudável contraponto com relação ao candomblé, o amigo João Carlos Salles, Reitor eleito da Universidade Federal da Bahia, prestes a iniciar seu mandato. Fui saudado pelo amigo de longa data, membro da minha banca de doutorado, a quem tanto prezo e admiro, o compositor Ricardo Tacuchian, tendo a sessão sido presidida pelo atual Presidente da Academia, o regente e musicólogo André Cardoso, outro amigo, este recente. André foi o diretor que articulou uma renovação institucional de peso na Escola de Música da UFRJ, e sua dedicação à Academia Brasileira de Música ficou bem caracterizada na comemoração dos 70 anos da instituição, em julho de 2015 – da qual tive a honra de participar. Mais um registro: ninguém entra de fato para a ABM sem o privilégio de se aproximar de Valéria Peixoto, uma verdadeira guardiã da Casa e dos seus valores.

Esse acolhimento por parte das academias seguiu paralelo a outras importantes atividades. Em 2010 tive a obra *Ziriguidum* para 8 percussionistas incluída na turnê do Grupo PIAP da UNESP, tendo sido executada em vinte das mais importantes universidades americanas. Em 2011 apresentei uma conferência no Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, plasmando a noção de composicionalidade, a qualidade daquilo que é composto, um importante passo de elaboração teórica sobre o novelo do compor, ou seja, a impossibilidade de desenlaçar teorias e práticas. Em 2012 fui premiado, em décimo lugar (num total de trinta compositores brasileiros) com vistas à Bienal de 2013, tendo composto o *Bahia Concerto* op. 98 para piano e orquestra de cordas, que mereceu uma interpretação esfuziante de Aleyson Scopel, e regência de Cláudio Cruz com a Orquestra de Cordas da UFRJ. Também em 2012 a apresentação de uma segunda conferência ao Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, desta vez sobre Composição e Poder, outro mergulho teórico marcante para meu trajeto.

Em 2014 fui eleito em primeiro lugar em todo o Brasil (integrando uma relação de trinta compositores) para a Bial de 2015, algo que considero uma honraria ímpar – escolha inter pares envolvendo 125 compositores –, e apresentei a obra *Sete Flechas: um batuque concertante* para piano e orquestra op. 102, com estreia prevista para o dia 10 de outubro de 2015 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também com Aleyson Scopel e regência de Eduardo Torres com a Orquestra Neojibá.

Ainda em 2014 recebi um importante comissionamento da OSESP para composição de obra sinfônica, tendo composto a peça *Cabinda: nós somos pretos* op. 104 (estreia em abril de 2015 com Marin Alsop), muito bem recebida por público e crítica. Creio que esta obra se constitui em um ponto especial da trajetória do compor. A passagem pela OSESP, cuja sala é um verdadeiro templo da música de concerto, foi uma das experiências mais marcantes da minha carreira (mesmo já tendo passado pela mesma experiência com a OSESP em 2000). Registro, de forma especial, o contato e amizade estabelecidos com Arthur Nestrovski, seu diretor artístico, que durante os dias de minha permanência por lá me apresentou às múltiplas facetas do projeto cultural da OSESP.

Na Bahia, prosseguia o projeto MAB – Música de Agora na Bahia, premiado por edital nacional da Petrobras, sendo iniciativa da OCA e de meus ex-alunos. Deles recebi o comissionamento para composição de um quarteto de cordas, tendo apresentado o *Zaziê Quartettsatz* op. 103, estreado pelo Quarteto Mivos de Nova York, em novembro de 2014, em Salvador, e agora disponível como vídeo-partitura no YouTube. Para Vinicius Amaro, querido aluno e orientando, além de compositor brilhante, essa peça marca um ponto de virada em minha obra. É bem possível que esteja certo. Em setembro de 2014, através de iniciativa de Ana Margarida, foi organizado um concerto comemorativo aos 60 anos deste compositor, reunindo o Duo Robatto, Jorge Sacramento e culminando com uma apresentação do *Bahia Concerto*, com Aleyson Scopel (piano) e a Orquestra de Cordas da UFBA sob regência de José Maurício

Brandão. Foi um momento muito especial; lembrei dos 60 anos de Widmer, em 1987. O tempo passou.

No campo dos escritos publiquei quatro livros no período, dois deles voltados especificamente para os temas da minha pesquisa sobre teoria e pedagogia do compor – *Teoria e Prática do Compor I e II*, (LIMA, 2012e , 2014c) –, e dois outros reunindo crônicas e ensaios sobre música popular e adjacências; assim descrevi a liberdade de falar sobre coisas distintas sem perder o prumo da criação (LIMA, 2010a, 2012a). Os livros sobre teoria do compor reúnem as reflexões e resultados de pesquisa sobre os rumos da pedagogia do compor na Bahia pós-Widmer e também sobre a dimensão cultural da própria formação do compositor, uma descrição densa do processo de tornar-se compositor, com suas fases de estranhamento e de identificação. O primeiro apresenta uma importante síntese de visões composicionais no movimento de composição na Bahia: o problema, o sistema e a mão na massa. Essas três figuras remetem ao pensamento e prática de Jamily Oliveira, Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, respectivamente. Em ambos os livros dedicados à teoria do compor, a Escola de Música da UFBA foi o laboratório para observações, descrições e elaboração conceitual. Os livros sobre música popular reúnem análises sobre pérolas da música popular brasileira, mostrando como a abordagem analítica dessas canções pode dialogar com diversos enfoques em teoria da música. Ao visitar a canção *Só Louco*, de Dorival Caymmi, mostro a firme coerência derivada do seu gesto inicial, como se o compositor tivesse utilizado ferramentas da teoria dos conjuntos. Em *Wave*, de Jobim, tudo se organiza através do contorno de onda, que responde pela forma e pelos microgestos da canção.

XIII. Portanto, trata-se de não reduzir o compor a uma prática – evitando dessa forma um entendimento precário das próprias noções de teoria e de prática, muito melhor contextualizadas como partes de um mesmo circuito. Mas qual a natureza desse circuito no compor? Quais os elementos que a noção de composicionalidade reúne? Composicionalida-



de: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade.  
(LIMA, 2012, p. 123)

Quanto ao ensino, esses últimos anos trouxeram também a culminância de processos iniciados desde 2003. Abrigaram a realização de vários Seminários de Composição concebidos como plataformas de reflexão e de diálogo sobre temas de pesquisa em composição. O primeiro deles abordou a questão dos ciclos, chegando a identificar vinte e cinco feições dessa importante noção. Os participantes atuaram de forma bastante intensa, e houve reflexos do seminário em diversos trabalhos de dissertação e tese. Agora em 2015 foi defendida de forma brilhante a tese de Paulo Rios Filho, completando um ciclo de doze anos de estudos em música. O trabalho faz uma trinca com as teses de Guilherme Bertissolo (2013) e Pedro Amorim Filho (2014) no âmbito da teoria do compor, embora caiba a Rios justamente a missão de questionar o próprio conceito, na medida em que isso que chamamos de teoria é na verdade um verdadeiro emaranhado de coisas, um “vai-e-vem” de ideias e ações.

Sobre o trabalho de Guilherme Bertissolo (2013), vale observar que levou o Grupo de Pesquisa em Composição e Cultura a dar um importante passo na direção do entrelaçamento metodológico entre contexto e composição. Enfatizo a coragem de entregar ao processo de imersão em campo a responsabilidade de plasmar o arcabouço de conceitos-síntese do processo – ciclicidade, circularidade, incisividade e surpreendibilidade. No final da linha, tem-se a descoberta de que tudo isso acabava girando em torno e convocando noções recentes de pesquisa em cognição e música, aproximando assim os campos da cognição e da cultura. A desconstrução proposta por Pedro Amorim refere-se à sua percepção de que os enfoques mais tradicionais de teoria do compor ignoram o contexto como parte ativa da criação. Sua tese busca justamente encontrar os fundamentos que alterariam esse procedimento, e faz isso pelo mergulho em fenomenologia e arqueologia (no sentido foucaultiano). Sendo assim, entende o sintagma “compor no mundo” como a

construção de um modelo fenomenológico de representação do ato de compor música, pensado a partir da perspectiva de alguém que realiza esse ato. As três teses, e todas as composições, estreias, festivais e prêmios a elas associadas, marcam um período diferenciado para a área de Composição na Bahia.

Nos últimos seis anos e meio foram compostas 17 obras e foram realizadas 16 estreias. As performances chegaram a 90, um terço delas internacionais, mostrando uma vitalidade auspiciosa. Decidi dedicar ao op. 100 um olhar especial, a composição de uma obra dedicada diretamente ao programa Finale<sup>67</sup> (e não para instrumentos imitados pelo Finale), *The Real Thing*, para would-be clarinet and piano. Essa linha de trabalho está a pedir novas obras. Também merece destaque o enfoque sinfônico nesse período. Foram três obras para orquestra sinfônica – *Yelélé* op. 87, *Sete Flechas* op. 102 e *Cabinda* op. 104 – e duas para orquestra de câmara – *A Bahia tá viva* op. 99 e *o Bahia Concerto* op. 98 para piano e cordas. Em curso, uma série de traduções de soluções idiomáticas em música de câmara para a linguagem sinfônica, tradução que amplia e trai (no bom sentido). Dentre as gravações de obras neste período, destaco o CD lançado pelo GIMBA, da EMUS-UFBA, com a peça *Só* op. 89 para quinteto.

No âmbito da gestão, 2014 marca o meu retorno a atividades na administração superior da UFBA, desta feita como Assessor Especial do Reitor João Carlos Salles. Não há um roteiro pré-definido de atuação nesse papel, atuo de acordo com as circunstâncias e com a análise de prioridades feita pelo próprio Reitor e equipe, com minha participação. Retornar ao núcleo de uma gestão universitária tem sido uma experiência enriquecedora. Encontro e reencontro com pessoas a partir desses novos papéis. Por exemplo, a amizade renovada com o Vice-Reitor Paulo Míguez, companheiro de inúmeros eventos dedicados à reflexão sobre a cultura da Bahia, pela perspectiva do Carnaval. Pois bem, coube a mim o desenho cultural da solenidade de posse do Reitor, em 8 de setembro de 2014.

---

67 Software de edição de música para o computador.

Um ano depois, a responsabilidade foi renovada na realização do UFBA Cultural, novamente um evento muito bem sucedido. Creio que conseguimos traduzir as ideias e valores do reitorado nessas duas solenidades, foram muito bem recebidas pela comunidade universitária e pela imprensa. Para tanto, contamos com a parceria e cumplicidade das escolas de artes da UFBA, e, de forma especial, com a da Escola de Música, gestão de Heinz Schwebel (Diretor) e José Maurício Brandão (Vice-Diretor), sempre pronta a mobilizar a Orquestra Sinfônica, o Madrigal da UFBA e grupos de câmara para as funções de celebração da Universidade.

Fizemos o diagnóstico conjunto de que a visibilidade da UFBA – para além dos tradicionais problemas de comunicação, a visibilidade do “fazer universidade” – exigia um olhar especial. Esse caminho me ocupou bastante nesses dois primeiros anos, articulando setores da UFBA que podem potencializar essa dimensão – ASCOM, EDUFBA, SIBI, TV UFBA, entre outros –, tendo levado a diversas iniciativas, inclusive à criação do Calendário das Artes – UFBA e do Calendário das Ciências – UFBA, um investimento deveras interessante de projeção da nossa memória. Bem, já estávamos no âmbito das comemorações dos 70 Anos da UFBA e o Reitor me encarregou de assessorá-lo na coordenação de todas essas ações, e, no centro delas, o Congresso da UFBA, um evento inovador desenhado para colocar a discussão e a vivência da UFBA em primeiro plano. Mas esse é um grande assunto,<sup>68</sup> fica apenas o registro para reflexões posteriores.

Vale também observar que o reconhecimento não é via de mão única. Neste último período estive diversas vezes participando de eventos no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, e essas visitas acarretaram encontros e reencontros de grande importância para o meu

---

68 O assunto vai incluído nessa versão impressa do Memorial, já que não fez parte da defesa. Ainda sobre encontros e reencontros na gestão, registro os nomes de Olival Freire Junior, Eduardo Mota, Murilo Baptista, Flavia Goulart Rosa, Guilherme Bertissolo, Cristina Lordão, Gilson Rabelo, Thiago Dória, Fabiana Dutra, Thierry Petit Lobão, Ednei Santana, Dulce Guedes, Cássia Virginia, Ana Maria Brito, Suani Pinho, entre muitos outros agentes de uma construção coletiva.

entendimento da cena brasileira. Não posso finalizar esse Memorial sem acrescentar alguns desses registros, enfatizando a riqueza do aprendizado em cada um deles.

A partir de 2010 tenho acompanhado de perto a organização das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, conduzidas através da Funarte sob a coordenação do musicólogo gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, Flavio Silva. Um exemplo de dedicação e seriedade – sempre heterodoxas, claro. Sem dúvida alguma, as Bienais cresceram.

De forma particular, devo a Flavio Silva a escolha do solista para o *Bahia Concerto* op. 98,<sup>69</sup> para a Bienal de 2013. Tomando a si diretamente essa missão, Flavio saiu de seus cuidados em busca de alguém deveras especial. E foi assim que travei contato com o pianista (virtuose) Aleyson Scopel, cuja admiração e amizade hoje se confundem. Entregar uma obra a Aleyson Scopel é uma experiência única, tal o empenho, o profissionalismo, a musicalidade que ele mobiliza a favor da causa. Vê-lo atuando com uma orquestra é uma lição inesquecível.

No âmbito da Escola de Música da UFRJ, me deparo nesses anos com um visível movimento de renovação institucional – algo que lá não estava em décadas anteriores. Estive participando do Simpósio Internacional de Musicologia e já registrei a proximidade com a musicóloga Maria Alice Volpe, cujo dinamismo e visão têm sido parte decisiva desse movimento. Dessa perspectiva, pude também apreciar as artes do então coordenador da pós-graduação, o compositor Marcos Vinício Nogueira. Nos últimos anos, tive a oportunidade de encontrar Marcos Nogueira em diversas situações profissionais – membros de banca de doutorado, membros de banca de concurso nacional de composição, avaliação da nossa pós-graduação em música, mesa de apresentação de trabalhos em teoria da música, seminários do MAB – Música de Agora na Bahia, além das bienais. Fica aqui o registro do tanto que se aprende em sua

---

69 Em 2015, também dediquei a Aleyson o Sete Flechas: um batuque concertante op. 102, que estreou no Municipal, em 10 out. 2015.

convivência, uma empatia profunda que não abre mão da reflexão e da crítica.

Também importantes os encontros com José Augusto Mannis, Eli-Eri, Marcílio Onofre, Liduíno Pitombeira, Marcos Lucas, Manoel do Lago, Rodolfo Caesar, Rodolfo Coelho de Souza, Jack Forner, Berenice Menegale, entre muitos outros.

## 20. Categorias de Síntese

Tendo estabelecido, logo de saída, que a razão de ser de um Memorial é a possibilidade de reflexão crítica sobre o que foi vivido ou se fez viver, passamos a apresentar a totalidade dos registros e seus desdobramentos ao longo dos anos. Concluída essa tarefa, através do recurso da periodização, voltamos agora ao desafio de construção de categorias de síntese – entendidas como solução metodológica para a construção dessa perspectiva crítica.

Mas, o que embasa essa escolha metodológica? O que são mesmo essas tais categorias, e o que nos garante sua eficácia na presente situação? Ora, não há como negar que estamos aqui utilizando uma estratégia oriunda da pesquisa qualitativa – e mais, um recurso deveras semelhante ao que utilizamos na investigação que sustentou o primeiro doutorado (LIMA, 1999b): diante da vastidão oferecida por três campos de dados produzidos com relação à natureza da pedagogia de Ernst Widmer – os seus textos, os relatos de seus ex-alunos e suas próprias composições –, traçamos pontes entre os mesmos através da construção de categorias de síntese, em destaque, a organicidade e a relativização (ou inclusividade).<sup>70</sup>

No contexto deste Memorial, e já tendo estabelecido “categorias da práxis” – músicas, textos, projetos, ensino e reverberações – sustento o valor estratégico de buscar categorias de síntese que sejam capazes de entrelaçar a diversidade dos feitos. O que se ganha com

---

70 Definidas como leis do processo do compor e também do seu ensino. A primeira apontando na direção do crescimento orgânico das ideias, além de sua concatenação lógica, e a segunda representando “viradas de mesa”, sublevações produzidas por outras lógicas.

tal entrelaçamento? Ora, a possibilidade do entrelaçamento remete à construção de sentido para além do isolamento de cada feito. A mera diversidade dos feitos, uma vez conectada através dessas pontes de sentido, passa a oferecer múltiplas perspectivas, iluminando um mesmo princípio, ideia ou intenção, tal como capturados nas sínteses propostas.

Sendo assim, vemos que essa escolha metodológica responde à problematização estabelecida como espinha dorsal do Memorial – a construção de uma reflexão crítica. E a criticidade a ser revelada por tal procedimento surgirá justamente da capacidade de cada síntese – portadora de um princípio, ideia ou intenção – produzir o afloramento de sinapses e ligações que não estavam delineadas antes desse esforço. Através desse movimento, entra em discussão a própria natureza do princípio, ideia ou intenção que se pretende fazer reverberar nos distintos campos de feitos.

Esboçado o cenário, cabe-nos agora discutir que espécies de sínteses poderiam desempenhar tal papel. Diante de múltiplas possibilidades, como escolher o viés interpretativo que organizará os dados produzidos? Esse ponto é deveras importante, pois nele repousa a liberdade de interpretação dos dados – a liberdade escolhida, construída – e mesmo a possibilidade de escrever memoriais distintos a partir de categorias também distintas, sobre a mesma vida de referência.

Outro ponto importante surge da relação entre esse trabalho de sistematização do campo de feitos, gerando categorias de síntese, e o histórico de categorias utilizadas pelo próprio autor do Memorial ao longo do tempo – categorias críticas, de pesquisa, de construção artística, entre outras. Não faz muito sentido imaginar que apenas agora é que surge a questão da veiculação de princípios ou premissas norteadoras daquilo que foi realizado. Mas como é que seria construído esse diálogo entre categorias de agora e de antes?

Uma primeira resposta surge da consideração dos campos disciplinares, ou campos de literatura, envolvidos no trabalho acadêmico realizado ao longo dos anos. Músicas, textos, projetos e ativi-

dades de ensino guardam relações estreitas com diversos conceitos, teorias e questões presentes em muitos campos de literatura, cuja explicitação se faz necessária para discutir em maior profundidade as escolhas realizadas. São verdadeiros “horizontes temáticos” que trazem em si a possibilidade de diálogo com as categorias do passado e, ao mesmo tempo, o potencial de atuação como sínteses, conectando os diversos campos de dados daquilo que foi realizado.

Não posso deixar de reconhecer, até com certo espanto, o volume de coisas feitas e registradas. Quem poderia questionar a persistência como um traço marcante desse ajuntamento de registros? Mas então, que espécie de categoria seria a persistência? Vale notar a sutileza da diferença entre esse tipo de característica e algo que impulsiona (e motiva) a elaboração de feitos. Não creio que possamos afirmar que a persistência tenha sido almejada em si, ou seja, que tenha operado como uma espécie de ideal a ser atingido. Ela simplesmente se manifesta como um “traço” característico, uma “atitude”. Cabe-nos, assim, olhar o todo dos feitos em busca desses “traços e atitudes” marcantes.

Uma quarta e última categoria de síntese: “os valores”. Creio que para as situações onde nos deparamos com aquilo que alimenta e motiva a produção, deveríamos falar em algo que se aproxima da noção de valores, ou seja, algo que se associa aos critérios de escolha, qualificando-os, no sentido de que vinculam as escolhas a determinadas pulsões ou causas.

A experiência em desenhos de pesquisa de natureza qualitativa nos ensina que as escolhas metodológicas são maleáveis, sofrem alteração ao longo do percurso. Que assim seja com o nosso arcabouço de categorias. Que ideias e noções poderão movimentá-las, tornando-as opções concretas para o arredondamento desta narrativa? E, desde já, é preciso observar, não são coisas estanques, se entrelaçam de diversas formas. Temos, então, a visão do conjunto:

- Categorias da práxis;
- Horizontes temáticos;

- Traços e atitudes;
- Valores.

## **21. Horizontes Temáticos**

As principais áreas de leitura e interlocução ao longo desse período têm sido as seguintes:

- visão abrangente do campo da teoria da música e análise musical;
- o compor e sua teoria, aí também incluída a pedagogia do compor;
- foco especial: teoria dos conjuntos, análise motívica, teoria do ritmo (e rítmica afro-brasileira);
- música e linguagem, música e psicanálise, na direção da semântica cultural (Conferir Martín Jay);
- a universidade como construção cultural (e política).

Cada um desses “horizontes” propiciou inúmeras leituras e discussões, sendo objeto dos meus escritos, rumações e estratégias ao longo dos anos. O personagem que assume a responsabilidade por este relato é, sem dúvida alguma, o resultado desses inúmeros diálogos e embates. A própria expressão “horizontes temáticos” surgiu ao longo desse processo, como necessidade de apresentar a diversidade de discursos e enfoques no campo da teoria da música e da análise musical. O que era inicialmente um esforço de produzir um capítulo minimamente decente para a tese do segundo doutorado (LIMA, 2000), ou seja, uma “visão de todo” do campo da análise musical, acabou se transformando em roteiro para a realização de inúmeros seminários de pós-graduação. O contato com estudantes de todas as nossas áreas de concentração foi me convencendo da importância desse olhar abrangente, sem prejuízo de investimentos específicos nesta ou naquela direção.

Nesse sentido, o próprio tema da diversificação de enfoques em teoria da música – a percepção clara da desmontagem da hegemo-



nia de um núcleo reduzido de correntes analíticas em torno do paradigma estrutural-organicista – passou a ser um importante convite para reflexão. Cabe a todos os envolvidos em teoria da música a consciência do desafio que isso representa, a capacidade de perguntar pelos destinos da área, pelo rápido crescimento de enfoques antes considerados apenas alternativos, pelos diálogos assim engendrados e pelas novas fronteiras estabelecidas. Claro que esse tipo de questão, de natureza epistemológica, vai exigir um olhar mais abrangente do que a própria teoria da música está acostumada a oferecer. Vai exigir ferramentas de interpretação da atualidade.

XIV. Numa outra vertente [de diversificação], temos o impacto da audibilidade sobre noções tradicionais de estrutura. E aí, o caso da teoria dos contornos é deveras significativo – Friedmann (1985). A teoria transpõe uma série de conceitos e métodos oriundos da teoria dos conjuntos, geralmente aplicados à dimensão de conteúdo e ordem das alturas, para um parâmetro claramente de superfície, e dessa forma muito mais audível – o contorno. Aí está justamente a dobradura mais interessante de diversificação – tratar aquilo que anteriormente era considerado como superfície agora como dimensão estrutural, ou estruturante, desenvolvendo operações baseadas em contornos e inclusive pensando em classes de contorno. Ao longo dos anos vem se mostrando uma ferramenta muito importante para análise e para o compor. (LIMA, 2012e, p. 22-23)

Pois então: qual o campo de forças que nos leva a passar a valorizar a audibilidade de uma forma que não fazíamos anteriormente? Como entender essa sociedade de conhecimento que se afasta de justificativas subjacentes e filiações estruturais em direção à superfície? E, por exemplo, como entender o impulso na direção dos estudos em cognição musical – outra importante vertente de diversificação – a partir dessa perspectiva? Em suma: como a atenção concedida à teorização sobre a música será modulada pelos paradigmas dominantes da atualidade, dentre os quais o da eficácia?

Ora, se vivemos em um ambiente que se assemelha a um universo em expansão – pela diversificação de enfoques –, o que dizer dos possíveis desdobramentos da atual situação? Teremos mais diversificação ou plasmação de sínteses capazes de atravessar as fronteiras estabelecidas por cada um dos enfoques? Ou então outra coisa bem distinta, a dilatação e hegemonia de alguma das correntes, absorvendo as outras? Há claros indícios de que os estudos em cognição musical tendem a crescer e ganhar uma nova centralidade no campo da teoria da música. O que era uma direção bastante promissora, a fenomenologia da música, parece hoje ter perdido força diante do potencial das iniciativas cognitivistas – cito o caso apenas como possível exemplo desse processo.

XV. Em termos históricos, o trabalho seminal de Lerdahl e Jackendoff (1983) é um ponto decisivo. Naquele momento apresentam uma visão do todo como que dividido em duas grandes direções – enfoques intuitivos e enfoques matemáticos –, considerando ambos criticáveis, um pela pouca precisão e o outro por precisão em demasia, ultrapassando a capacidade de ouvir. Dessa base crítica apresentam uma terceira via, justamente a cognição, que ressignifica o todo disciplinar, concebendo-o como parte da psicologia. (LIMA, 2012e, p. 21)

Uma tentativa mais atual de apresentação de uma “visão do todo” teria que mencionar uma quantidade crescente de perspectivas:<sup>71</sup>

- as abordagens tradicionais de teoria e musicologia, habitualmente reverberadas nos cursos de graduação em música (análise harmônica, forma, contraponto, estilos etc.);

---

71 Algumas vezes a apresentação dessa lista gera uma certa ansiedade. É preciso alertar que não se trata de uma tentativa de delimitar campos de conhecimento. Trata-se apenas de um recurso de identificação de zonas de produção de literatura. Cada um dos itens aponta para literaturas ligadas ao rótulo ou rótulos que as descrevem. A reflexão sobre a concatenação dessas literaturas em campos de pesquisa definidos e até hierarquizados requer uma outra empreitada que não essa.

- o discurso da análise schenkeriana e o papel preponderante dado à redução, gerando Urlinies, Ursatzs e Kopftons;
- a contribuição da análise motívica retiana e da Grundgestalt schoenberguiana na direção do organicismo;
- o universo da teoria pós-tonal, chegando inclusive a elaborações mais recentes,<sup>72</sup> girando em torno da formação de conjuntos, operações, módulos e tipos de espaço;
- as teorias do ritmo e da temporalidade, problematizando noções como as de acento, métrica, agrupamento, forma (ou macroritmo), proporções, animação e continuidade, tendendo para a questão da segmentação;
- a teoria do compor lidando com o processo compositivo, limites, problema composicional, direções “*bottom-up*” ou “*top-down*”, ciclos;
- o universo das relações entre música e linguagem (a esperança de que modelos analíticos oriundos da linguística sejam relevantes para a música), abrigando esforços recentes de semiologia, narrativa e intertextualidade;
- possibilidades analíticas geradas a partir do que se convencionou chamar de *new musicology*, mas também em torno da noção de pós-modernismo e pós-estruturalismo;
- o universo dos estudos em cognição musical, descritos na década de 80 como “a descrição formal de intuições musicais” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983), e hoje convocando outras áreas, como a neuromusicologia, os estudos sobre gesto musical, sobre metáfora, além dos esquemas mentais tais como descritos por Candace Brown;
- os enfoques comparativos e toda a produção analítica associada à etnomusicologia, incluindo de forma mais recente as reflexões sobre a música popular urbana;
- a sociologia da música, partindo de Max Weber e Adorno até as incursões de Rose Subotnik;
- a fenomenologia aplicada à música;

---

72 Dentre esses desdobramentos, o *Generalized Interval System* de Lewin (1987), o reconhecimento de que a teoria tradicional lida melhor com taxonomia do que com sintaxe, levando à noção de classe de condução de vozes em Straus (2005), por exemplo.

- a contribuição da análise neo-riemanniana, que surge em resposta a problemas analíticos oriundos de contextos cromáticos de natureza triádica, mas não necessariamente unificados tonalmente;
- análise do timbre, análise e espectro, música espectral;
- abordagens analíticas voltadas para o repertório da música eletrônica;
- análise e interpretação musical;
- as relações entre música e teoria psicanalítica;
- diálogos entre teoria e análise musical, de um lado, e incursões diversas no vasto campo da filosofia, de outro;
- análise de música feita para filmes e outros meios audiovisuais;
- análise e computação musical;
- análise de texturas, densidades e teoria da orquestração;
- análise do gesto, energética, o estudo de forças musicais;
- abordagens emergentes (muitas vezes hibridismos);
- contribuições de meta-análise, por exemplo, em termos de famílias analíticas, mas também de teorias sobre o processo analítico, e, claro, história da teoria da música.

Como vemos, trata-se de uma enorme feira de discursos e de estratégias analíticas que mantêm viva a tradição milenar da teoria da música e ao mesmo tempo buscam responder às marés teóricas e impulsos diversos da contemporaneidade. Dentro dessa abrangência toda é que vamos situar trajetórias com focos mais específicos, tal sendo o caso da teoria da composição ou da análise motivica.

E, claro, tudo isso nos leva a pensar sobre a vertente da formação crítica, sobretudo a relação entre formação crítica e formação do compositor. A teoria como componente formativo do compositor. Ou então, de forma mais direta e mais focalizada, o papel da teoria da música no compor. Vale lembrar que essa questão aparece de forma inequívoca nas soluções adotadas para o nível do mestrado em música: o aprendiz de pesquisador-compositor elege uma área conveniente da teoria da música para se aprofundar em

termos críticos e, ao mesmo tempo, habitar em termos criativos, ou seja, demonstrar a capacidade de construir caminhos criativos a partir dessa apropriação teórica. O PPGMUS-UFBA reúne inúmeros exemplos de experiências com esse tipo de entrelaçamento, muitas delas bastante bem sucedidas.

Bem sabemos que não é uma mera questão de transposição de um campo de conhecimento para outro. Ernst Widmer, aliás, seguindo uma importante tendência do século XX (no caso, o pensamento de Lutolawski), costumava alertar contra o perigo de que a teoria obliterasse o caminho da criação. Não por outra razão, passou a conceber o ensino de Literatura e Estruturação Musical como uma tarefa precípua de compositores, ou seja, agentes capazes de contextualizar a teoria no âmbito da criação.

E uma das observações mais interessantes do próprio Widmer sobre esse ensino (no caso, o de LEM) era sua crítica à tendência de não enfatizar o papel da literatura musical. O aprendizado direto com a literatura faz parte desse enfoque de contextualização da teoria no âmbito da criação. E, logo me apresso em acrescentar, é parte essencial da própria formação crítica. Sendo assim, não existe formação crítica sem formação do ouvido, da capacidade de ouvir, de fruir e de interpretar o que se ouve. Para ser completo, o presente Memorial deveria incluir uma longa relação de tudo que foi ouvido ao longo das décadas, e como foi – fica o registro.

Esse caminho nos permite transitar para o tema mais específico da “teoria da composição”.<sup>73</sup> Claro, pois se a teoria da música em si mesma não traz as chaves de sua transposição para o campo criativo, parece necessário expandir o campo da teoria para lidar justamente com isso – o desafio de tradução ou do entrelaçamento entre teorias e campos de escolha compositiva. Otto Laske (1991) vai abordar essa questão de forma decisiva a partir do que conce-

---

73 A expressão “teoria da composição” é usada com frequência na literatura. Todavia, acaba insinuando uma certa oposição entre a teorização e a composição; a convicção de que a teorização é parte integrante da atividade criativa nos levou a adotar em muitas situações a expressão “teoria do compor”, daí o aparecimento dessas duas variantes no texto.

beu como uma fenomenologia da composição: “ouvir e compor, quando não abstraídos do mundo-da-vida (Lebenswelt), são atividades de um organismo que, por meio de razão, cria o seu próprio mundo”. Para ele, seria uma coisa bem distinta tratar essas atividades a partir de uma teoria externa.

Laske (1991) pavimenta o caminho para apresentar o que denomina de ciclo da composição, um entrelaçamento de níveis – ideia, materiais, implementação e obra. E também apresenta as noções de *example based* e *rule based composition* – composição a partir de exemplos ou a partir de regras. A noção de composição a partir de exemplos acaba dando visibilidade a uma considerável fatia do fazer composicional que não responde diretamente aos processos de sistematização movidos pela teoria da música. Deveríamos, então, estar preparados para falar de tipos diferenciados de sistematização, ou para pensar em mecanismos alternativos à sistematização?<sup>74</sup> Com isso, a teoria do compor passa a apontar para múltiplas possibilidades de fiação do tecido criativo, e em especial para as possibilidades de entrelaçamento de exemplos, práticas, teorias, *insights* e sistematizações.

Dessa forma, foi extremamente importante para o meu percurso o contato com as reflexões feitas por Martin Jay<sup>75</sup> (1998) sobre teoria – especialmente a desconstrução da noção de uma oposição radical entre teoria e prática. Dentre tantas coisas, Jay sublinha o fato de que aos gregos não interessava colocar a prática como algo alinhado à teoria, e sim o contrário, pensando em *energeia*, entendendo dessa forma a teoria como realização suprema da prática genuína. (LIMA, 2012e, p. 17)

A imbricação entre fazer criativo e teoria já estava presente na minha pesquisa sobre a pedagogia de Ernst Widmer, durante a década de 90, na medida em que formalizava como objetivo a recupera-

---

74 Desenvolvimentos recentes da área de cognição musical interferem diretamente nessas questões, revelando formas de sistematização embutidas no próprio ouvir.

75 Em sua passagem pela Bahia, também tive o privilégio de compartilhar um belo jantar de comida baiana no restaurante Yemanjá, quando autografou o livro que já me havia aberto esses caminhos.

ção de elementos de sua teoria composicional. (LIMA, 1999b, p. 41) Esse mesmo viés vai estar presente nas orientações que se seguiram, a recuperação de procedimentos na obra tardia de Lindemberg Cardoso (conduzida por Alexandre Reche Filho e defendida em 12 de dezembro de 2002) e a recuperação interpretativa do pensamento composicional de Fernando Cerqueira (conduzida por Ângelo Tavares de Castro, defendida em 17 de dezembro de 2004).

A partir dos Seminários em Composição ministrados em 2009 e 2010, o primeiro problematizando a questão dos ciclos como inter-regno propício para a reflexão sobre o compor, e o segundo mergulhando na obra de Roger Reynolds (2002), especialmente em sua concepção de direções opostas presentes no processo composicional – “*top-down*” e “*bottom-up*” —, passamos a colocar a reflexão sobre o compor como prioridade do trabalho acadêmico.

Os resultados não tardaram. A partir de 2013, quatro importantes teses foram concluídas numa relação direta com essas questões, oferecendo uma diversidade de caminhos de resposta. E mais: tudo isso acabou desaguando na formatação do Grupo de Pesquisa Composição e Cultura, ou seja, a teoria do compor como fiação de natureza cultural, e não apenas estrutural organicista. Os trabalhos apresentam respostas e caminhos diferenciados para as questões que daí vão surgindo.

Como já disse anteriormente (LIMA, 2014c, p. 236), “o trabalho de Guilherme Bertissolo (2013) levou o Grupo de Pesquisa em ‘Composição e Cultura’ a dar um importante passo na direção do entrelaçamento metodológico entre contexto (campo) e composição”. Foi o trabalho de imersão numa tradicional escola de capoeira da linhagem do Mestre Bimba que plasmou o arcabouço conceitual sobre o qual a investigação trilhou, tanto na direção da crítica como da criação. Mas isso foi feito de maneira diversa daquilo que acontece nos desenhos de pesquisa em etnomusicologia, na medida em que o motor do trabalho era a criação, e não a descrição do contexto ou a preocupação antropológica com o delineamento da relação música e cultura.

## 22. Traços e atitudes

Passemos então aos “traços e atitudes” que podem ser associados ao todo da produção, descrevendo sua fisionomia. Já avançamos a noção de “persistência” como algo que caracteriza esse campo de dados – atestada, entre outras coisas, pela regularidade da produção durante três décadas e meia. A que se deve tal atitude? Por um lado, podemos falar numa atitude de resistência, a realização de centenas de experimentos. Por outro, talvez caiba lembrar o discurso de Widmer sobre a compulsão do compor – assim justificava sua grande produtividade. Mas creio que essa compulsão deve ser melhor entendida, talvez através da metáfora do ciclo com suas diversas fases, ou seja, através da percepção de que os contextos de criação exercem uma atração que não se exaure com a finalização dos experimentos (as obras).

Sendo assim, a persistência é, antes de qualquer coisa, persistência do desejo e resistência através da fantasia. Não é uma ideia estranha à pedagogia do compor, onde a questão mais fundamental é justamente o despertar e o cultivo do desejo no estudante compositor, e não a apresentação de técnicas e a realização de exercícios de treinamento. Como lidar com o desejo e com a transferência, essas são as questões fundamentais da implantação e manutenção de uma atividade criativa. A que espécie de transferência devo remeter a persistência de tantos feitos? Creio que essa dimensão de imaginário ficará melhor servida quando tratarmos dos valores.

Que outros traços e atitudes deveriam compor esse conjunto? Certamente algo que já foi mencionado: a diversidade dos feitos registrados – que, inclusive, está subdimensionada, já que na prática não se registra uma série de acontecimentos na esfera do ensino e da gestão. Mesmo assim, diante dos registros apresentados, podemos considerar a “abrangência” como um traço característico da trajetória em questão, reunindo feitos de compositor, pesquisador, professor, gestor e escritor. Novamente, podemos ir longe perguntando pelas raízes da abrangência. Primeiro, porque fui assim mes-



mo antes de me comprometer com um caminho profissional em música. Lembro-me da surpresa de um primo mais velho ao me ver estudando para o vestibular – sete livros empilhados e abertos na página certa. Todos seriam lidos numa mesma sessão de estudos. Deu certo (no caso do vestibular).

A abrangência no meu trajeto acadêmico responde a uma certa tendência de isolar o criador de música em sua torre de marfim, tornando-o irrelevante, circunscrevendo-o a um campo que foi tornado restrito e isolado do interesse coletivo. Creio ter visto na aceitação de papéis de liderança na Escola de Música uma espécie de antídoto a essa tendência, buscando demonstrar que os processos de criação extrapolam a dimensão da construção de obras musicais. Ou seja, que o compor afetaria a gestão. Restaria aprofundar esse tema, respondendo de que forma a gestão é composição – foi o que me perguntaram recentemente numa vídeo-conferência com a Universidade de Illinois, em torno da obra de Herbert Brün. Não há espaço aqui para tal investida, mas desde logo é preciso salientar que, assim como na pedagogia do compor, a gestão depende de uma atividade concertante com relação aos desejos dos envolvidos, e com relação ao imaginário coletivo que circunda a comunidade gerida. A decisão de retomar os Seminários Internacionais de Música, em 1989, ilustra bastante bem esse ponto, numa costura fina entre imaginários de fora e de dentro da comunidade musical. Claro que o tema da abrangência se espalha em diversas outras direções, não apenas a gestão.

Um outro traço frequente tem mais a ver com a forma de articular as ações. Há um número considerável de ações que denotam um “fazer juntos” (mesmo quando isso não aparece claramente nos registros). Ao longo dessa trajetória muitas coisas foram feitas através de articulações entre pessoas, entre atores/autores, digamos assim. Exemplos se multiplicam. Tomando apenas a década de 80 como referência, temos: o Grupo Próxima Música (responsável pelo espetáculo *Falamassa*), a criação da revista *ART*, o lançamento de *Long Plays* em parceria com Agnaldo Ribeiro (*Compositores da*

*Bahia 5*, 1985), Fernando Cerqueira (*Compositores da Bahia 7*, 1987) e um terceiro com Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Agnaldo Ribeiro e Jamary Oliveira (*Compositores da Bahia 8*, 1988), além da organização das Semanas de Música Contemporânea da UFBA (1986, 1987 e 1988). Depois disso começam os períodos dedicados à gestão, cuja dimensão coletiva é inquestionável. Há, portanto, um investimento contínuo em coisas coletivas, que se estende até a criação da OCA-Oficina de Composição Agora e ao MAB – Música de Agora na Bahia. Ao mesmo tempo, nota-se também um claro investimento em diversificar a produção, tornando-a idiossincrática, buscando caminhos que reforçam o fato de terem sido escolhidos por um determinado personagem autor (inclusive a gestão). É um outro tema enorme, a construção de idiossincrasia, de caminhos estilísticos, de marcas distintivas. Fica o registro.

Então, recapitulando:

- persistência;
- abrangência;
- articulação (fazer juntos);
- construção de idiossincrasia.

### **23. Valores**

A tarefa aqui é mais delicada, oscilando entre confessional e analítica, e exigindo uma isenção impossível. Tomo como conjunto preferencial de referência o meu catálogo de compositor com suas 105 obras. O que dizer sobre os valores que imantam essa produção? Um bom começo vem do registro de um valor que faz parte diretamente da formação dos compositores – não apenas os contemporâneos. Trata-se da construção de lógicas musicais próprias, da busca por coerência e unidade através do entrelaçamento das escolhas realizadas, gerando camadas de significação, algo que tem levado à discussão da metáfora da profundidade no âmbito do pa-

radigma estrutural e organicista.<sup>76</sup> No caso da tradição recente, a partir do século XX, esse valor envolve em geral a construção de sistemas de decisão, sendo o serialismo um bom exemplo. Ernst Widmer (1988), em seu último trabalho escrito, nos fala da “organicidade” como sendo essa capacidade de alinhamento lógico dos materiais, e creio que devemos ficar com essa denominação. (LIMA, 1999b)

Todavia, há de se observar que a organicidade não trabalha sozinha na formação do ideal do ego dos compositores contemporâneos. A construção de subjetividade pela via da invenção de novos mundos sonoros, novos sistemas de organização do material musical, já é uma tendência apontada na música do Romantismo. No século XX, a invenção de novos sistemas torna-se compromisso constitutivo da identidade do compositor. Sendo assim, além da organicidade, devemos levar em conta essa “imantação pelo novo” como algo que está embutido no trajeto de formação dos compositores – e não represento uma exceção. Tive a oportunidade, numa Conferência recente (LIMA, 2013), de abordar a complexa relação entre composição e poder, e, para tanto, utilizei como referência as ideias de Martin Jay sobre a metáfora da revolução. Acho que estamos nesse campo, e proponho então denominar este segundo valor de “imantação pelo novo/revolução”.

Esses dois valores representam talvez a principal base de sustentação dos processos de avaliação do compor. Sendo assim, hoje entendo melhor a minha surpresa ao ler a crítica positiva feita pelo compositor Aurelio de la Vega da obra *Übabá, o que diria Bach!* op. 15 (1983) – que integrou o LP *Compositores da Bahia 5*, lançado em 1985 – na prestigiosa *Latin American Music Review*, editada por Gerard Béhague: o que ele mais destacava como diferenciado na audição da obra era algo que denominava de “*sonic excitement*”. Isso

---

76 Ao compor o meu programa de gestão na Fundação Gregório de Mattos adotei firmemente o princípio da coerência motívica, estabelecendo cinco vertentes que se entrelaçariam ao longo do processo: participação popular, cotidiano das artes, valorização da memória, intercâmbio cultural, fórum permanente (diálogos com a sociedade). Todos os gestos da gestão remetem a essas vertentes e suas interações.

quer dizer que, para além da organicidade e da imantação pelo novo, havia um território experiencial – muitas vezes ofuscado pelas bandeiras da vanguarda – que emergia com força neste comentário crítico. Outros tantos comentários ao longo dos anos incidiram sobre essa mesma tecla – um dos mais recentes, feito por um orientando, registrava “uma certa euforia” sempre presente em minhas obras. Creio que tudo isso tem muito a ver com a consciência do papel da espetacularidade no compor – embora essa consciência ultrapasse a dimensão de “paixão/ideal sonoro”, denominação que adoto para essa terceira instância valorativa.

O diálogo cultural. Qual a primeira vez em que uma de minhas obras utilizou material diretamente ligado às culturas baianas? De forma um tanto heterodoxa, esse primeiro gesto aconteceu na peça *Do alto dessa colina: o povo e os seus asseclas* op. 10 (1981), para falador solista (interpretado pelo saudoso ator Carlos Petrovich), grupo de faladores (o próprio grupo do espetáculo *Falamassa*) e orquestra de cordas (Orquestra de Cordas da UFBA sob regência de Pino Onnis). Foi uma peça feita a partir de um estímulo oferecido por Ernst Widmer,<sup>77</sup> no caso, o poema *Que País é Este?*, de Affonso Romano de Sant’Anna. Trata-se de um corinho responsorial baiano que segue a afirmação do falador solista:

*Mas esse é um povo bom...  
Você gosta de festa? Iô-ia  
Você gosta de praia? Iô-ia...*

Talvez seja a minha obra mais executada ao longo de todos esses anos, e ninguém tem ideia disso – até porque, dada a informalidade com que acontece, nem sempre registro. Ela já foi feita com cerca de 800 estudantes na Praça Thomé de Souza numa aula a céu aberto, numa mesa de debates sobre a ditadura no Teatro Castro Alves, num seminário de extensão do Instituto de Música da UCSAL

---

<sup>77</sup> Frequentei neste ano a disciplina Composição VIII por ele ministrada, embora já fosse professor da Escola desde 1979.

(Universidade Católica de Salvador), numa aula inaugural do curso de Psicologia na Universidade Baiana de Medicina, num festival em Campinas, entre muitas e muitas outras oportunidades.

Identifico essa primeira aproximação como uma espécie de fresta conectando dois mundos bem distintos – a vanguarda e as culturas baianas. O fato é que, durante a década de 80, foi amadurecendo essa possibilidade de construir “entrelugares”, coisas que foram tomando nomes como “atotôs”, “saruês”, “ibejis”, e essa tendência acabou se consolidando na década seguinte, passando a ser uma marca indelével, mais que isso, uma espécie de rodopio nos meus processos de criação. É uma estória mais longa; por ora, fica a definição de uma quarta instância valorativa.

Uma quinta e última categoria de valor nasce diretamente da anterior, e também pode ser exemplificada pelo mesmo trecho do corinho baiano responsorial. Trata-se da construção de “humor”. Este, tratado como condição composicional, como fio narrativo ou postura estruturante. Veremos, adiante, até onde conseguiremos consolidar essa afirmação.

Sendo assim, temos:

- organicidade/profundidade;
- imantação pelo novo/revolução;
- paixão/ideal sonoro;
- entrelugares;
- construção de humor/ironia.

#### **24. A concatenação de valores**

Uma inspeção mais detida sobre uma coleção de 14 obras disponíveis em vídeo nos permite imaginar o traçado de uma visão sintética do percurso composicional, na medida em que cada uma delas reverbera valores e escolhas compositivas:

- I. Übabá, o que diria Bach! op. 15 (1983);
- II. Imikaiá op. 32 para piano solo (1992);

- III. Ponteio op. 35 para piano solo (1992);
- IV. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1992);
- V. Atotô do L'homme armé op. 39 (1993);
- VI. Apanhe o jegue op. 42 para flauta e piano (1995);
- VII. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (1995);
- VIII. Três ponteios op. 57 para flauta e piano (2000);
- IX. Aboio op. 65 para flauta solo (2003);
- X. Paisagem Baiana op. 90 para 5 clarinetas (2009);
- XI. Aboio II op. 94 para flauta solo (2012);
- XII. Bahia Concerto op. 98 para piano e orquestra de cordas (2013);
- XIII. The real thing op. 100 para finale (2013);
- XIV. Zaziê Quartettsatz op. 103 para quarteto de cordas (2014).

Essa lista contempla obras de vários períodos distintos, e acaba sugerindo como viável o desafio do confronto entre os valores acima elencados e esse campo de escolhas ampliado, sob a forma de 14 obras – mesmo que limitado ao âmbito daquilo que conseguiu chegar com qualidade até a forma de vídeo-gravação ou partitura.

Cada um dos valores apontados tem uma longa história e não apenas no meu percurso; alguns são pilares do próprio campo da composição contemporânea, na medida em que se inserem no esforço modernista de crítica da representação.

Da perspectiva de hoje, quando retomo a reflexão sobre esses valores e sua inserção nos processos de escolha, preciso conceder atenção especial àquilo que designei como “entrelugares” – aqui entendidos como espaços produzidos pela justaposição de ambientes (ou universos) distintos. Pois é, hoje entendo que essa categoria de valor assume importância especial por sua sobredeterminação cultural. Os entrelugares são marcas distintivas que se associam ao processo de legitimação do criador, ou seja, oferecem perspectiva.

A questão da justaposição de universos distintos aparece desde o início da minha obra e a peça *Ubabá* op. 15 é um bom exemplo disso, na medida em que estabelece um filtro, um diálogo intermediado entre procedimentos de hoje e de ontem – um momento

especial de um *Choral* de J. S. Bach dando origem a um tratamento serial. Dialoga com a produção composicional dos baianos – foi o momento inicial da minha representação para fora da Bahia como membro dessa Escola, também refletindo o percurso de estudos na Universidade de Illinois. A organicidade e o ideal sonoro (*sonic excitement*) são regidos por esse investimento na obra como entrelugar de passado e presente.

Em *Imikaiá* op. 32 o esforço de construir profundidade-organicidade vem do processo secular das variações (e essas, claro, se inserem na vocação baiana pelo trabalho motívico variacional). Apesar disso, o ponto de origem (a melodia africana dedicada a Kaiá) está sempre presente, sublinhando essa fronteira, até que desabrocha em manifestações rítmicas.

O *Ponteio* op. 35 marca um ponto diferenciado da minha trajetória. Aparece aí o cansaço com a narrativa longa – no caso, sua antecessora, justamente a *Imikaiá* op. 32. O *Ponteio* anseia por concisão, mas não é uma concisão pálida, é o contrário disso: concisão impactante, explosiva, concisão e dramaticidade. Como equilibrar esses impulsos?

A peça não investe numa paleta referencialista muito óbvia, embora haja marcas ou gestos rítmicos baianos no meio do percurso. Sem polos estruturantes que representem mundos distintos (como será o caso com o *Atotô* op. 39 ou com o *Apanhe o Jegue* op. 42), o conjunto de gestos busca inteireza. Se a noção de entrelugar for importante para o *Ponteio* (e creio que o é), será pela materialização de uma possibilidade – que lugar é esse que explode em cascatas rítmicas, se equilibra e desequilibra em torno de uma narrativa concisa e dramática?

Por outro lado, o *Atotô* op. 39 inaugura uma relação explícita com a exposição de universos distintos, no caso o par África-Europa medieval, ou melhor, a trinca África-Europa-Bahia. A imbricação da ideia melódica medieval com o ritmo de Xangô é que será oferecida como construção temática a suscitar derivações diversas, ou seja, ancestralidade e atualidade também se enfrentam, e esse

jogo entre sincronia e diacronia também nos coloca como questão a relação entre o compor e o prazer.

Essa obra teve uma repercussão considerável – foi executada diversas vezes em Salvador, mas também no Rio de Janeiro e em Campos de Jordão, pelo Bahia Ensemble, e foi levada duas vezes para apresentações no exterior, uma em New York e outra em Seattle, por grupos distintos. Ela cristalizou esses caminhos como direções de pesquisa e de trabalho, e como marcas idiossincráticas que serão incorporadas ao jogo de construção identitária que é o compor.

Em *Apanhe o Jegue* op. 42 para flauta e violão a questão é revisitada de forma explícita no diálogo travesso entre o ritmo do Opanjé (de Omolu) e a *Badinerie* de J.S. Bach. O fio condutor é rítmico, e trata-se da operação de uma leve torsão, ou talvez uma inversão no motivo rítmico preponderante, dando origem a uma mudança de ambiente. O entrelugar é um lugar de flexibilização das lógicas, um lugar amistoso para as lógicas contemporâneas.

Pois então o valor de entrelugar vai assumindo um papel de articulação dos outros valores. É ele que convoca o investimento em organicidade, é ele que ressignifica a imantação pelo novo e cria um palco para a perspectiva do humor e da ironia.

Numa obra mais recente, a *Paisagem Baiana* op. 90, enfrentei o desafio (autoproposto) de responder ao sucesso de *Rebolation* e, com isso, o desafio de construção de uma paisagem baiana que é muito mais social e política do que geográfica. Marcas (registros) de uma Bahia autoritária e manipuladora surgem no discurso. Construção de humor. A tragicomédia baiana, vista com lentes de vanguarda.

Paro por aqui. Considero assim descortinada uma direção de trabalho interpretativo da minha obra nesse processo de construção de memória e autoentendimento. A questão do entrelugar como valor que convoca os outros valores, que dirige a escolha de materiais e processos para a modelagem de obras distintas ou aparentemente distintas.



## 25. O viés da composicionalidade

O que apresento agora é a possibilidade de conceber todo o percurso apresentado a partir de um rol de categorias completamente distinto. O gesto pretende enfatizar o papel da interpretação nessa narrativa, mostrando que vários outros caminhos poderiam ter sido traçados. Os vetores abaixo foram por mim desenvolvidos para dar conta da noção da composicionalidade – os atributos de algo composto. (LIMA, 2011) São eles:

- a invenção de mundos;
- a criticidade;
- a reciprocidade;
- o campo de escolhas;
- a indissociabilidade de práticas e teorias.

A invenção de mundos dialoga com a noção cerqueiriana de sistema-obra. Bebe do Heidegger (1990) de *A origem da obra de arte*. Que espécie de mundo é a obra *The real thing* op. 100, com seus instrumentos falsos e digitais, brincando de empilhar e desempilhar ciclos de intervalos e ainda assim cantando uma variante desajeitada de *Tico-tico no fubá*? Ou o *Ponteio* op. 35 para piano solo com suas cascatas de semicolcheias como se fosse um vulcão transbordando? A invenção desse mundo pianístico contrastava bastante com a herança da década de 70. Pois, uma vez criado um mundo, cria-se também um *locus* de interpretação de tudo que o rodeia, sendo isso algo da ordem da criticidade. E mais: mundo e criador intercambiam identidades pela via da reciprocidade. Tudo depende de um campo de escolhas, feitas a partir de emaranhados de teoria e de prática. Eis o resumo da ópera. Da mesma forma, caberia perguntar que espécie de mundo é a Atividade Curricular em Comunidade (ACC), ou o Programa dos Mestres Populares da Cultura? Eles também sustentam uma criação e estabelecem criticidade e reciprocidade. São macroprodutos culturais.

Mas, vejamos: essas são categorias originalmente desenhadas para mapear dinâmicas da criação, e não deixa de ter um certo sabor de ironia que agora possa refletir sobre minha produção a partir delas – que nunca foram pensadas para isso. Mas será que não foram mesmo? A rigor, não posso negar que ao compor a teoria da composicionalidade era o meu próprio fazer musical que se oferecia como referência e matriz. Eis, assim, um bom exemplo de indissociabilidade, fazer e pensar<sup>78</sup> que se entrelaçam e se realimentam, lembrando o emaranhado deleuziano que Paulo Rios Filho (2015) buscou identificar e descrever em sua recente tese de doutorado.<sup>79</sup> Que tipo de elaboração viria da escolha desse conjunto de vetores? Os pequenos exemplos acima ilustram como o percurso poderia ser apresentado. Dando seguimento ao que disse sobre o *Ponteio* op. 35, se tivesse que entender a criticidade no meu percurso precisaria, por exemplo, falar de como me afastei de paradigmas estabelecidos pelo contexto da vanguarda dos anos 70 e como, desse afastamento, construí uma série de revisitações. O próprio papel do ritmo, a centralidade do ritmo, seria uma vertente a comentar. Certamente adotarei esse ponto de vista no próximo Memorial.

## 26. Gestão e Espetacularidade

O tema apareceu em diversos momentos do esforço de periodização, mas faltou uma visão do todo. Além de ter dedicado dezesseis anos de trabalho a atividades de gestão – sempre em torno da universidade e da cultura –, dediquei uma atenção especial aos momentos de culminância desses períodos. Trata-se da organização e realização de eventos de natureza cultural, que em sua diversidade

---

78 Aqui não se entende que o fazer é o compor música e o pensar a teoria – ambos, fazer e pensar, estão presentes tanto na produção de música como de textos.

79 Vale observar que, apenas com este exemplo – qual seja, a criação de uma teoria da composicionalidade e sua presença catalisadora na tese de um orientando –, muitos âmbitos foram interligados: categorias da práxis (músicas e textos), traços e atitudes (idiossincrasia e fazer compartilhado), horizontes temáticos (teoria do compor e pedagogia do compor), valores (organicidade, imantação pelo novo, entrelugares).

e abrangência merecem uma atenção especial neste relato de vida. No quadro abaixo registro esses pontos de culminância – festivais, seminários, fóruns, encontros e congressos –, sublinhando, quando necessário, alguns momentos que se destacaram como culminâncias dentro de culminâncias, ou seja, pontos altos dessas ações realizadas.

Quadro 5 – Gestão de eventos convocantes

1986	Semana de Música Contemporânea da UFBA, 15 concertos
1987	2ª Semana de Música Contemporânea da UFBA, 16 concertos
1988	3ª Semana de Música Contemporânea da UFBA, 8 Concertos
1989	VII Seminários Internacionais de Música – EMUS/UFBA, 19 concertos
1990	VIII Seminários Internacionais de Música – EMUS/UFBA, 34 concertos
1991	IX Seminários Internacionais de Música – EMUS/UFBA, 30 concertos
1992	X Seminários Internacionais de Música – EMUS/UFBA, 44 concertos
1997	I Seminários de Carnaval – UFBA/Proexte
1997	UFBA em Campo (solenidades, viagens de campo em 50 municípios, vídeos, livros)
1998	II Seminários de Carnaval – UFBA/Proexte <b>Destaque:</b> Folia Universitária (Bloco de Carnaval da UFBA)
2001	Programa das Atividades Curriculares em Comunidade
2001	SBPC Cultural <b>Destaque:</b> Encontro do Dragão da UFBA com o Microtrio
2004	Fórum Cultural Mundial
2004	Fórum Mundial de Turismo, Paz e Desenvolvimento Sustentável (Solenidade no TCA)
2004	Série Brasil (10 conferências e concertos em torno do tema “o que é mesmo cultura brasileira?”)
2005	Viva Salvador – Festival de Aniversário da Cidade de Salvador <b>Destaque:</b> Cortejo de 456 capoeiristas do Campo Grande até a Praça Thomé de Souza
2005	Festividades do 2 de Julho em Salvador
2005	Série Brasil: Salvador e suas vanguardas
2006	Viva Salvador – Festival de Aniversário da Cidade de Salvador
2006	Festividades do 2 de Julho em Salvador
2007	Viva Salvador – Festival de Aniversário da Cidade de Salvador
2007	Festividades do 2 de Julho em Salvador
2007	Edital e Programa ‘Mestres Populares da Cultura’
2007	Série de Exposições a Céu Aberto
2008	Viva Salvador – Festival de Aniversário da Cidade de Salvador

2008	Intervenção cultural na Festa do Bonfim (400 músicos de sopro caminham pelo cortejo) <b>Destaque:</b> Ageum – Concurso do melhor acarajé de Salvador (Campo Grande, 40 baianas)
2014	Solenidade de Posse do Reitor da UFBA (desenho das manifestações culturais)
2014	I Encontro da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical)
2015	UFBA Cultural
2016	Congresso da UFBA <b>Destaque:</b> Solenidade de Abertura (TCA), 70 alabês saúdam os 70 Anos da UFBA

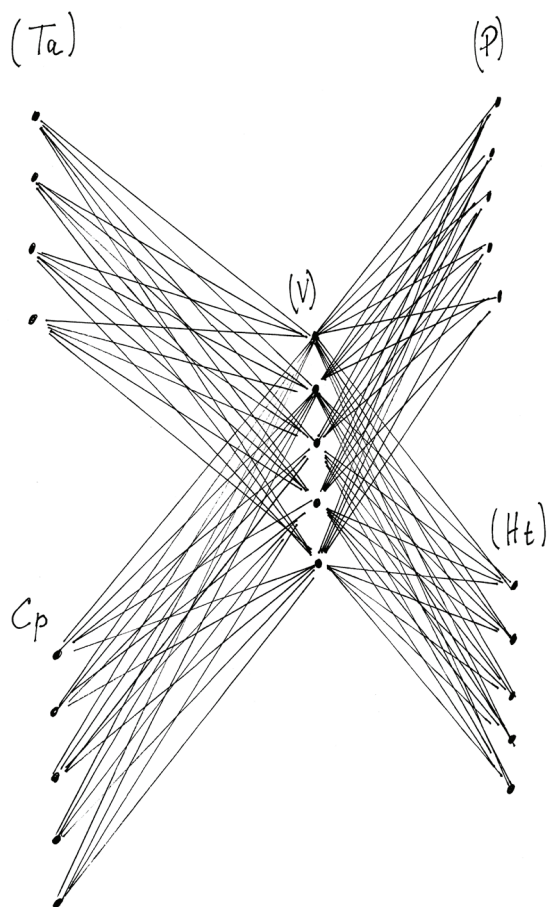
Fonte: elaborado pelo autor.

Muitas histórias para contar de cada uma dessas aventuras de realização. Creio que toda a energia despendida nessa direção se justifica pela necessidade de articulação que cada uma das propostas exigia. A noção de “evento convocante” surge aí como uma resposta de concepção metodológica para as ações que buscam dar passos de emancipação. Para além do evento, e tudo que envolve, há a dimensão do encontro, e a consciência coletiva da força que a articulação produz. Exemplo: uma Escola de Música que nascia outra vez em 1988 – depois de 20 anos de fusão com Teatro e Dança – exigia a realização de um evento que projetasse sua identidade, e tal foi o caso com os Seminários Internacionais de Música. Algo semelhante pode ser dito em relação à reconcepção da Extensão na UFBA, feita através do Programa UFBA em Campo, e à implantação de uma gestão cultural transformadora na FGM – Fundação Gregório de Mattos, através de programas como o dos Mestres Populares da Cultura.

## 27. Possibilidades de entrelaçamento das categorias de síntese

Diagrama de entrelaçamento das categorias

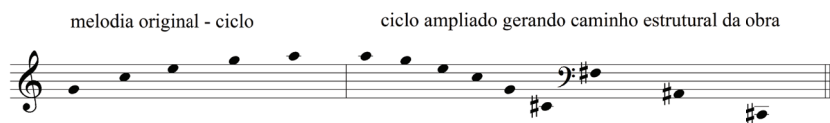
(Ta) = Traços e Atitudes      (P) = Categorias da práxis      (V) = Valores  
(Ht) = Horizontes Temáticos      (Cp) = Categorias de Composicionalidade



A figura acima coloca os valores no centro e traça, a partir deles, possíveis conexões com todas as outras categorias aqui enunciadas. A estratégia nos permite imaginar um conjunto multifacetado de noventa e cinco questões/relações. Como gesto compositivo, a figura pretende surpreender o leitor com essa inesperada expansão de direções temáticas já no momento de concluir – o valor da construção de humor está aqui contemplado. Mas não se trata de exauri-las, e sim de fornecer alguns elementos sobre cada uma delas, demonstrando que o todo da construção é viável. Senão, vejamos:

O valor da organicidade/profundidade:

- 1) Organicidade/profundidade e persistência: processo de maturação de planejamento composicional a partir de conjuntos e motivos – se espalha no catálogo de obras, vide uma possível culminância no *Bahia Concerto* op. 98 (2013), onde a melodia de referência é tratada para gerar hexacordes;
- 2) Organicidade/profundidade e abrangência: teoria e vivência psicanalíticas (resultado da abrangência de interesses) incidindo sobre a pedagogia do compor – a dimensão desejante como condição de invenção/aprendizagem; visão de mundo ampliada incidindo sobre capacidade de interpretação e gestão de vida/sintoma;
- 3) Organicidade/profundidade e articulação (fazer juntos): o tateamento coletivo como importante processo de ensino, neutralizando a ansiedade e permitindo investimentos de criação de conhecimento; por exemplo, os Seminários em Composição sobre “Ciclos”;
- 4) Organicidade/profundidade e idiosincrasia: capacidade de planejamento composicional e idiosincrasia; interações de iniciativas “rule based” e “example based” em composição; um exemplo possível sendo a obra *Sete Flechas* op. 102, na medida em que deduz de uma melodia da tradição dos caboclos as condições estruturais de sua existência na obra. O ciclo de intervalos (5 + 4 + 3 + 2), quando ampliado, dá origem a uma estrutura mais diversificada, permitindo que a metáfora da flecha seja relida de diversas maneiras ao longo da peça:



- 5) Organicidade/profundidade e composição musical: a maturação de redes de conectividade amparando a caminhada entre materiais e forma, vide Rogers (2002). Cabe aqui um exemplo analítico. No *Bahia Concerto* op. 98, de 2012, o discurso gira em torno da melodia da famosa canção *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi. O exemplo abaixo ilustra como os caminhos estruturais da peça são desenhados a partir da melodia:

Ex.: *Bahia Concerto*

melodia: 'o que é que a baiana tem?'    síntese-hexacorde    revisão da síntese    hexacordes complementares formando agregado

The image shows a musical score on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the staff, four labels describe the structural components: 'melodia: 'o que é que a baiana tem?'' (the first measure), 'síntese-hexacorde' (the second measure), 'revisão da síntese' (the third measure), and 'hexacordes complementares formando agregado' (the fourth measure). The notation includes a mix of eighth and quarter notes, followed by block chords in the final measure.

- 6) Organicidade/profundidade e elaboração de textos: revisitar a experiência de construção de um artigo serial, na *ART*, n. 8; a capacidade de pesquisa incidindo sobre os textos;
- 7) Organicidade/profundidade e gestão (projetos): a costura de discursos na concepção de ACC – Atividade Curricular em Comunidade;
- 8) Organicidade/profundidade e ensino: a orientação de teses e dissertações depois de várias experiências nesse campo; também incide sobre o ensino de metodologia da pesquisa;
- 9) Organicidade/profundidade e reverberações: a capacidade de articular temas e esferas distintas numa mesma performance/entrevista;
- 10) Organicidade/profundidade em teoria da música: diversos campos de literatura incidindo sobre a capacidade de reconhecer um leque de atitudes críticas, ou categorias, tal como propõe o texto “Crítica e criatividade a partir da visão de Ernst Widmer”. (LIMA, 2015b) Outra direção: a análise de derivações motivico-temáticas a partir da noção de *Grundgestalt* em

Brahms: o *Sexteto* op. 18, a *Sonata para violoncelo e piano* op. 90, a *Terceira Sinfonia*, entre outras obras;

- 11) Organicidade/profundidade em teoria da composição: a elaboração da noção de composicionalidade (LIMA, 2012e) e, nessa direção, o passo fundamental é a percepção de que não existe separação entre teorias e práticas do compor;
- 12) Organicidade/profundidade em conjuntos, motivos, teoria do ritmo e afro-Bahia: a identificação de princípios semelhantes aos do serialismo – inversões, rotações etc. – no universo dos padrões rítmicos afro-baianos (LIMA, 2001b);
- 13) Organicidade/profundidade na relação com linguagem, psicanálise e semântica cultural: o reconhecimento de que a conjugação de composição e cultura aproxima cognição e semântica cultural – artigo escrito com Guilherme Bertissolo para a *Revista Percepta*;
- 14) Organicidade/profundidade no trato com o tema Universidade; os encontros múltiplos com tarefas de gestão da UFBA – Chefe, Diretor, Pró-Reitor, Assessor do Reitor –, permitindo uma visão multifacetada da instituição e de seus caprichos;
- 15) Organicidade/profundidade e invenção de mundos; a obra *The real thing* op. 100 e sua exploração-brincadeira com os ciclos intervalares;
- 16) Organicidade/profundidade e criticidade: enfrentando o desafio de comentar uma certa teoria da cultura que emerge do texto *O futuro de uma ilusão*, de Freud; artigo publicado na *Revista CRH* (LIMA, 2013c);
- 17) Organicidade/profundidade e reciprocidade: o interesse pelos ritmos afro-baianos me tornou um personagem mais consciente da contribuição decisiva da África como força civilizadora do Brasil, pela ética e pela estética;



- 18) Organicidade/profundidade e campo de escolhas: a vivência reiterada de desafios de criação gerando uma familiaridade orgânica com os materiais escolhidos; algo da ordem do saber da caneta que sabe compor;
- 19) Organicidade/profundidade e entrelaçamento de teoria e prática: a presença em sala de aula como texto que vai escrito e elaborado pelo professor/compositor – os gestos pedagógicos.

O valor da imantação pelo novo/revolução (metáfora da revolução)

- 20) Imantação pelo novo/revolução e persistência: vale aqui ressaltar o paradoxo de que a imantação pelo novo vai exigindo um caminho de crítica e de renovação daquilo que se considera novo, e isso só é possível a partir da persistência;
- 21) Imantação pelo novo/revolução e abrangência: a abrangência vai exigir (e permitir) um tipo de crítica bastante diferenciado sobre a noção de novo; a gestão cultural da cidade de Salvador me permitiu a vivência de um espectro muito mais amplo de personagens criadores;
- 22) Imantação pelo novo/revolução e articulação (fazer juntos): regressando ao ensino de Composição em 2003 (depois de dois doutorados e gestão como Pró-Reitor), percebi que a maior novidade e ousadia possíveis seria a proposta de criação de grupos de composição;
- 23) Imantação pelo novo/revolução e idiosincrasia: uma pergunta feita pelo saudoso antropólogo Roberto Albergaria: “Paulo, quando você morrer vão lembrar de você principalmente por causa do *Atotô do L’homme armé?*” A peça é de 1993 e reúne ideias, materiais e gestos que não ocorreriam sem minha intervenção, portanto, idiosincrasia;
- 24) Imantação pelo novo/revolução e composição musical: A busca do novo como tentativa de emancipação de uma concepção

herdada da vanguarda, que embora presente o tempo todo, também se reconstrói e transmuta em nome da espetacularidade, dos diálogos culturais, da ancestralidade;

- 25) Imantação pelo novo/revolução e elaboração de texto: avaliei como adequado que o discurso de posse na Academia Brasileira de Música, em agosto de 2014, fingisse se dissolver numa partitura, daí a noção de discurso-partitura, com gráficos e notações musicais diversas;
- 26) Imantação pelo novo/revolução e gestão (projetos): a transposição do status do novo para a gestão ocorre em diversos momentos de atuação, de forma especial na criação do Programa UFBA em Campo a partir de 1997, levando à criação da ACC – Atividade Curricular em Comunidade; também no Programa Mestres Populares da Cultura, nas Exposições a Céu Aberto, nas Aulas a Céu Aberto (como Presidente da Fundação Gregório de Mattos);
- 27) Imantação pelo novo/revolução e ensino: em 2004, dentro das atividades da OCA – Oficina de Composição Agora, decidimos entrevistar personagens de rua em Salvador para deles colher material que subsidiasse composições faladas; o novo como articulação de esferas que nunca se encontrariam de outra forma;
- 28) Imantação pelo novo/revolução e reverberações: Os experimentos de rádio-arte durante as entrevistas quinzenais ao *Programa Multicultura* da Rádio Educadora da Bahia, no quadro Música e Mundo;
- 29) Imantação pelo novo/revolução e teoria da música: investimento em campos de literatura que implicam uma reformatação dos modos de entender teoria e composição; foi o caso do interesse por análise schenkeriana, teoria dos conjuntos, teoria dos contornos, teoria do ritmo, fenomenologia aplicada à música, cognição e música, estratégias neo-riemannianas, entre outros;

- 30) Imantação pelo novo/revolução e teoria da composição: celebramos com Roger Reynolds (2002) a consciência de que o compor é parte direta do esforço de teorização sobre ele; com isso, abrimos o caminho para a desconstrução da ideia de “práticas composicionais”;
- 31) Imantação pelo novo/revolução e conjuntos, motivos, teoria do ritmo e afro-Bahia: a busca por organicidade/profundidade nesses campos foi sempre motivada pelo interesse no valor da imantação pelo novo, ou seja, pela possibilidade que a organicidade gerasse novidade; a percepção do ambiente rítmico afro-baiano como um grande sistema pode ser um bom exemplo;
- 32) Imantação pelo novo/revolução e linguagem, psicanálise e semiótica cultural: a psicanálise e o cultivo da atenção a correntes subjacentes de pensamento e afeto; é o que vai permitir atenção diferenciada para a análise do *Gago Apaixonado de Noel*, com seu fragmento de ária de bravura ao final, ou para o parentesco cayminiano de Oxum e Nossa Senhora;
- 33) Imantação pelo novo/revolução no trato com o tema Universidade: O desafio da retirada de antolhos (numa referência a Ernst Widmer); a percepção de que Universidade é algo a ser inventado ou reinventado; que o Brasil exagerou na cópia de modelos e que com isso desprezou uma série de possibilidades inusitadas, vindas de sua própria organicidade híbrida, como lugar de encontro de civilizações;
- 34) Imantação pelo novo/revolução e invenção de mundos: toda a montagem do Programa UFBA em Campo e ACC – Atividade Curricular em Comunidade responde a esse binômio, na medida em que os espaços e os autores/atores do ensino/aprendizagem são completamente ressignificados; num dos relatórios do Consultório de Rua (projeto de educação para a prevenção do uso de drogas), uma estudante registrou que foi necessário “sentar sobre os livros” de psicologia até descobrir como utilizá-los de novo;

- 35) Imantação pelo novo/revolução e criticidade: essa é a base do interesse por monstros sagrados como o serialismo, os procedimentos de música aleatória e técnicas estendidas; sobre essa base vão surgindo outras, na medida em que a noção de “novo” vai se transformando; sendo assim, as estratégias motivicas passam a ser percebidas como agentes de inovação tão eficazes como a série; isso aparece no campo analítico com a análise da op. 11 n. 1 de Schoenberg (LIMA, 1993), assim como no campo do compor;
- 36) Imantação pelo novo/revolução e reciprocidade: o valor da imantação pelo novo se aproxima da reciprocidade através da percepção de que a obra de Ernst Widmer se apoiou sobre a metáfora da travessia (da cultura germânica para a Bahia), ou seja, a identificação do compositor como fiador (tecelão) de identidades, o compor como invenção de cultura; outro exemplo importante: o percurso da pesquisa de doutorado de Guilherme Bertissolo, negociando com a capoeira identidades, concepções e procedimentos;
- 37) Imantação pelo novo/revolução e campo de escolhas: Seria possível planejar uma entrevista ou bate-papo para rádio sem a utilização de adjetivos, ou melhor, só com substantivos? A experiência foi realizada na série Música e Mundo na Rádio Educadora, reunindo uma lista de substantivos dominantes na mídia do momento e uma lista de frutas brasileiras; outro exemplo importante: a tese de Pedro Amorim (2014) e o mergulho conceitual na importância do contexto como lugar de criação;
- 38) Imantação pelo novo/revolução e entrelaçamento entre teoria e prática: a tese de Paulo Rios Filho, no âmbito do Grupo de Pesquisa de Composição e Cultura, defendida em junho de 2015, dedicou-se de forma intensiva ao escrutínio do espaço conceitual desse entrelaçamento.

## O valor da paixão/ideal sonoro

- 39) Paixão/ideal sonoro e persistência: há aqui dois sentidos – a persistência e sua relação mais ampla com as formações do ideal sonoro e a persistência de certas formas desse ideal; o valor do ideal sonoro é um dos principais vetores da espetacularidade (mas, claro, não a esgota) e sua persistência é a persistência da noção de composição como espetáculo; o segundo sentido nos fala de uma diversidade de ideais sonoros e da predominância de alguns deles;
- 40) Paixão/ideal sonoro e abrangência: a abrangência dialoga diretamente com o viés da “*example based composition*” e com as “fixações” do ouvinte em um sem número de gêneros e estilos; nada impede que o outro viés, do regramento, seja convocado para dar conta desses anseios de estar colado com o objeto da fantasia auditiva; a fricção entre o alujá de Xangô e a melodia medieval do *Lhomme armé* em ambiente contemporâneo dá a medida desse compasso;
- 41) Paixão/ideal sonoro e articulação (fazer juntos): como é que essas duas categorias dialogam? Uma possível resposta me leva a sublinhar a importância da atuação em Orquestra Sinfônica para a minha formação de compositor. Ou seja: a plasmação de ideais sonoros através da vivência coletiva de performance o prazer superlativo da performance, potencializa o prazer da audição;
- 42) Paixão/ideal sonoro e idiosincrasia: foi exatamente isso que o crítico Aurelio de la Vega registrou sobre a audição da gravação de *Ubabá, o que diria Bach!* op. 15, de 1983, com a expressão “*sonic excitement*”; amarrei o meu jegue (ou, pelo menos, um deles) num ideal sonoro que depende de intensificação (e espetacularidade), um “tchan” da vida; essa vinculação vai exigir uma atenção diferenciada para as escolhas rítmicas, para a sensação de exuberância e para a utilização de contrastes;

- 43) Paixão/ideal sonoro e composição musical: o compor reúne uma gama diferenciada de valores. O ideal da “economia de meios”, em outras palavras, da construção de coerência, é algo diverso disso que estamos denominando ideal sonoro; ambos geram consequências audíveis, mas o segundo dirige-se de forma direta à experiência, enquanto que o primeiro focaliza o planejamento compositivo. Olhar da perspectiva do ideal sonoro e da experiência, na direção do compor, é fazer o percurso inverso, do final para o começo, do resultado para os meios utilizados; isso implica em desconfiar, em princípio, da autonomia absoluta de qualquer tipo de planejamento;
- 44) Paixão/ideal sonoro e elaboração de textos: até que ponto esse valor tão musical pode ser projetado na esfera da elaboração de textos? A crônica *Pêrêquêtê* (LIMA, 2012b, p. 38) escreve-se a partir da ideia de que o texto soa: “Não é crônica, é poema-concreto-paulista-fake? Em 2011? Até tu, Brutus? Não é poesia, é música: todos os sons vêm do primeiro verso...” A intensificação, no caso, surge da percepção de texto virando música;
- 45) Paixão/ideal sonoro e gestão (projetos): alguns momentos de gestão traduzem de forma bastante apropriada o ideal sonoro da intensificação, do “*sonic excitement*”. Exemplos: i) a organização de cortejo (do Campo Grande à Praça Municipal), envolvendo 450 capoeiristas, ou seja, mais de vinte rodas de capoeira girando e se deslocando, ao mesmo tempo (em 29 de março de 2005); ii) o Festival do Acarajé, com a participação de quarenta baianas no Campo Grande (em 29 de março de 2008);
- 46) Paixão/ideal sonoro e ensino: vale aqui lembrar das situações de fazer compartilhado, onde professor e alunos trabalham juntos na construção de uma obra coletiva ou organização de uma apresentação. Exemplos se multiplicam: com a OCA na Série Brasil, em 2004 e 2005; com a Ópera do Tatu, em 2014; com o Grupo Falamassa, em 1979 e 1980;

- 47) Paixão/ideal sonoro e reverberações: esse é um binômio um tanto esdrúxulo, um tanto incipiente; talvez fosse possível avançar a partir da reflexão sobre os programas e entrevistas de rádio; nos programas (Rádio MetrÓpole e Rádio Vida), apresento uma coleção de mundos sonoros capazes de captar a fantasia do ouvinte, as intervenções faladas tentam não quebrar esse encanto; nos experimentos de “rádio-arte”, no *Programa Multicultura* da Rádio Educadora, brinco diversas vezes com a transição de entrevista para intervenção sonora, a consciência de que uma entrevista se materializa como performance de um determinado compor, exigindo algum tipo de Gestalt mobilizadora da atenção do ouvinte;
- 48) Paixão/ideal sonoro e teoria da música: olhar o compor da perspectiva dos resultados a serem atingidos, isso talvez esteja na base do interesse pela análise motívica, pelas construções motívicas que permitiram a música de Brahms, a construção de coerência sem perda de maleabilidade, o planejamento como algo que não apenas inventa um ideal sonoro, mas também responde a coisas imaginadas;
- 49) Paixão/ideal sonoro e teoria da composição: o ideal sonoro atravessa as categorias da composicionalidade, pois afeta invenção de mundos, criticidade, reciprocidade, campo de escolhas e entrelaçamento entre teoria e prática;
- 50) Paixão/ideal sonoro e conjuntos, motivos, teoria do ritmo e afro-Bahia: o ideal sonoro da batucada é uma matriz permanente de encantamento em sua mobilidade interna e permanência. Outra direção: o cuidado com a construção de organicidade através de lógicas motívicas também envolveu diversas vezes o impacto sonoro como critério compositivo. Um bom exemplo aparece no início da obra *Atotô do L'homme armé* op. 39, de 1993. O exemplo abaixo ilustra como a melodia medieval, utilizada como núcleo temático da peça, foi reinterpretada em termos de conjuntos-motivos e como a seção inicial (a

partir do c. 6) foi desenhada para projetar esses motivos numa roupagem vistosa, aquela do 025-Jubilate,<sup>80</sup> ou 0,3,10 (no caso, fá,láb,mib):

Ex.: *Atotô do L'homme armé*

melodia medieval      conjunto 025      conjunto 025      (025) + (025)      c. 6 da peça  
com 025-Jubilate

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is divided into five segments corresponding to the labels above: 'melodia medieval' (a sequence of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat), 'conjunto 025' (a sequence of quarter notes: B-flat, A, G, F), another 'conjunto 025' (a sequence of quarter notes: B-flat, A, G, F), '(025) + (025)' (a sequence of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat), and 'c. 6 da peça com 025-Jubilate' (a sequence of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat). The final note of the last segment is a double bar line.

- 51) Paixão/ideal sonoro e linguagem, psicanálise e semântica cultural: o ideal sonoro certamente me aproximou do conceito de fantasia em música, a imaginação da proximidade do objeto de desejo; talvez tenha sido sua origem, em meu percurso de teorização;
- 52) Paixão/ideal sonoro no trato com o tema Universidade: A Universidade é sempre polifônica; quando não é, algo deve estar errado;
- 53) Paixão/ideal sonoro e invenção de mundos: a ideia de um certo ideal sonoro antecede a invenção dos mundos sonoros desenhados para satisfazê-lo; ao defender a preferência de Ernst Widmer por conjuntos do tipo (025) (LIMA, 1999b) também assinalamos a criação de diversos ambientes composicionais marcados pelas qualidades desse conjunto, que pode gerar *clusters* com presença mínima de semitons;
- 54) Paixão/ideal sonoro e criticidade: a avaliação do compor não pode prescindir da experiência estética do encontro com a obra, e isso significa levar em conta a perspectiva do ambiente sonoro que a obra cultiva e projeta; sendo assim, o que temos é que o ideal sonoro almejado e esculpido em partitura e per-

80 Estou chamando de 025-Jubilate esse conjunto (0,3,10) que marca o início de uma obra coral muito estimada por Ernst Widmer – *Exsultate, Jubilate Deo*.



formance se vincula à capacidade de interpretar o mundo pela diferença que o constitui;

- 55) Paixão/ideal sonoro e reciprocidade: se o ideal sonoro está diretamente ligado à capacidade de fantasia e imaginação, então é dessa articulação que mais emerge a construção de identidades;
- 56) Paixão/ideal sonoro e campo de escolhas: o ideal sonoro existe como antecipação e como fantasia (mesmo que reproduzindo afetos de outras experiências anteriores), mas não se escolhe o ideal sonoro diretamente no campo de escolhas, é preciso tramar, arquitetar, em suma, compor;
- 57) Paixão/ideal sonoro e entrelaçamento entre teoria e prática: como resultado de trama e montagens, o ideal sonoro atingido é testemunha perene desse entrelaçamento; na obra *Look at the sky* para clarineta e piano, almejo uma certa reconstituição da tensão entre alegria e melancolia que está presente na canção de Luiz Gonzaga (“Olha pro céu, meu amor...”), mas para caminhar nessa direção preciso de um bom plano teórico-compositivo.

#### A construção de “entrelugares”

- 58) Entrelugares e persistência: lembro de ter ouvido com atenção falas de Herbert Brün sobre a técnica brechtiana de utilização de clichês como abertura para novos mundos de sentido; utilizado de forma adequada, o clichê cumpre outra função, a de abertura; acho que essa ideia deve ter sido a origem do interesse pela construção de entrelugares e também de sua permanência (persistência) ao longo do trajeto; aos poucos fui abandonando a ideia de clichê para algo do tipo “encontro condigno”<sup>81</sup> de mundos distintos; a persistência aqui remete

---

81 Lembro que foi essa expressão a utilizada por Ernst Widmer quando falou à imprensa sobre o encontro do Afoxé Filhos de Gandhi com a Orquestra Sinfônica da

ao desafio que está sendo proposto, um desafio que preenche toda uma trajetória de vida;

- 59) Entrelugares e abrangência: certa feita tentei fazer uma peça onde muitos estilos e marcas idiossincráticas de compositores distintos compareciam juntas; chamei-a de *Ritorna Vivaldi...e tutti*. Durante ensaios e execução, ficou claro que o desafio era maior do que havia imaginado e que uma série de guinadas atrapalhava a continuidade da obra, cada mundinho de estilo revoltando-se com a proximidade de algo estranho. Levei muitos anos para aprender como lidar com essas guinadas, fazendo-as desaparecer. É que a abrangência de referências exige um campo sistemático mais amplo que as acolha, sem deixar solavancos indesejáveis. Os desejáveis, tudo bem;
- 60) Entrelugares e articulação (fazer juntos): durante muitos anos o programa de “Criação musical no Brasil” foi o interstício da nossa pós-graduação em música. A ideia de criação serviu assim de esteio para a confluência de interesses variados de compositores, teóricos, educadores, etnomusicólogos, musicólogos e intérpretes;
- 61) Entrelugares e idiossincrasia: na medida em que o design cria o designer tanto quanto o inverso, tenho, sim, que lidar com os traços de identidade deixados pelo cultivo da construção de entrelugares. Por exemplo, uma certa intolerância do purismo, das experiências que rejeitam a relativização de universos distintos, mesmo quando absolutamente convincentes e cativantes;
- 62) Entrelugares e composição musical: Ernst Widmer incluiu em suas rumações teóricas sobre o compor o jogo perene entre organicidade e relativização (ou inclusividade). Creio que essas leis são elementos importantes para pensar a questão

---

Bahia, em 1988; ele alertava que não seria uma orquestra “afoxezada”, nem um afoxé “sinfonizado”, mas sim um “encontro condigno” desses dois universos. A imprensa não entendeu nada, saiu decepcionada, pois queria justamente o contrário.

dos entrelugares, na medida em que tratam do embate entre mundos e lógicas distintas. A noção de entrelugar faz pensar na construção de uma sistematicidade abrangente, capaz de reger a quebra de previsibilidade; essa tem sido uma preocupação constante em minha produção composicional; alguns exemplos: *Atotô do Lhomme armé*, *Apanhe o Jegue*, *Lembrando e esquecendo Pixinguinha*, *Eis Aqui*, *Paisagem Baiana*, *Bahia Concerto*, entre vários outros;

- 63) Entrelugares e elaboração de textos: aqui a questão mais presente é a atração e conflito entre procedimentos musicais e textuais. Na lida com a elaboração de crônicas, adoto várias vezes a escrita em prosa através de “versos livres”, modulando, assim, o ritmo da narrativa ou reflexão;
- 64) Entrelugares e gestão (projetos): certa vez (quando Presidente da Fundação Gregório de Mattos), encontrei com Gilberto Gil (então ministro da Cultura) numa mesa no Ilê Axé Opô Afonjá. Éramos três: eu, ele e Mãe Stella (anfitriã e figura central da mesa). Em seu discurso, Gil disse que o momento era importante, pois o governo municipal, que ali representava a tradição da *polis*, vinha a se encontrar com as forças da cultura brasileira. Aquilo não me pareceu correto. Reagi argumentando que o maior desafio de gestão na Bahia (e no Brasil) era justamente não ser “apenas” a representante da *polis* (na verdade, princípio que ele próprio defendia na gestão do Ministério), passando a ser, como gestão, representante da força cultural que nos constitui. Estávamos em plena teoria do entrelugar no campo da gestão cultural. Ora, o que significa tecer essa representação no lugar de fala da gestão?
- 65) Entrelugares e ensino: da perspectiva de uma dinâmica e política do desejo, a pedagogia do compor envolve o entrelugar da transferência – o suposto saber (saber gozar) atribuído ao mestre. Do ponto de vista específico do professor, a gratificação em ocupar esse lugar. No caso de Widmer e seus primeiros alunos:

a metáfora da travessia (da cultura germânica para a Bahia) *versus* o anseio de internacionalização (da Bahia para o “mundo”); o ensino é também o lugar do mal entendido produtivo;

- 66) Entrelugares e reverberações: o rótulo de “compositor baiano” é uma realidade bastante inquestionável em qualquer contato com a mídia do sudeste. Qualquer afastamento desse estereótipo já deve ser considerado um ganho. Mas como explicar que dar ouvidos às raízes afro-baianas é algo distinto de nacionalismo?
- 67) Entrelugares e teoria da música: Num número recente da *Art Review* propusemos uma discussão sobre a hegemonia do Norte no campo da teoria da música sobre a invariável direção daquilo que se produz em teoria – do centro para as periferias. Um dos autores que respondeu ao nosso chamado mostrou a inadequação de modelos analíticos da teoria do ritmo em contextos africanos. Se o discurso colonialista (e neocolonialista) é equivocado e há pujança identitária para além dos estereótipos, também há de se enfrentar o desafio da produção (ou recuperação) da teoria necessária a essa reviravolta. Outra direção, bem distinta: a minha análise da peça para piano op. 11 n. 1 de Arnold Schoenberg, ao contrário de outras cinco análises que estudei no processo, mostrou a existência de uma *Grundgestalt* rítmica, cujas derivações organizavam o todo da obra. Ora, essa exploração da organicidade rítmica, sob a forma de *Grundgestalt* é da ordem do entrelugar;
- 68) Entrelugares e teoria da composição: enfrente, neste momento, o desafio de produzir discurso e feitos analíticos que sejam capazes de mostrar como os compositores ligados ao movimento de composição musical na Bahia desenvolveram estratégias de diálogo e resistência com relação à rede discursiva internacional das músicas contemporâneas (vide anexo ao final do Memorial contendo o projeto de pesquisa em questão);

- 69) Entrelugares e conjuntos, motivos, teoria do ritmo e afro-Bahia: como o valor de “entrelugares” afetou a pesquisa e o processo compositivo com motivos e elementos das culturas baianas? Ora, se Brahms conseguiu a façanha de esconder os seus métodos de construção de unidade e coerência, através de estratégias motivicas, talvez essa direção de trabalho possa ser importante para a construção de disfarces e de todo um jogo de humor e ironia com relação à presença de materiais das culturas locais;
- 70) Entrelugares e linguagem, psicanálise e semântica cultural: o investimento em música falada marcou o início das minhas atividades de composição após o retorno da formação nos Estados Unidos. A linguagem como entrelugar da música é um tema que continua vivo até hoje: neste momento oriento uma tese sobre composição e música falada. De outro ângulo: as ferramentas de análise ligadas à psicanálise e à semântica cultural permitem revelar as sutilezas das artimanhas de criadores brasileiros, foi o caso da análise do *Gago Apaixonado*, de Noel Rosa;
- 71) Entrelugares no trato com o tema Universidade: todo o meu esforço de gestão no campo da extensão universitária passa pela consciência da importância dos entrelugares. A extensão como entrelugar de pesquisa e de ensino, como possibilidade de articulação e diálogo entre universidade e sociedade, como espaço de conflito de poder, como pororoca de epistemes distintas;
- 72) Entrelugares e invenção de mundos: no modelo clássico da situação colonialista a identidade dos nativos é sufocada pela reverência às identidades colonizadoras, e pela adoção do estereótipo como traço dominante e empobrecedor das identidades colonizadas. É um modelo propício para imaginar a força e a necessidade da relação entre invenção de mundos e entrelugares;

- 73) Entrelugares e criticidade: como adotar posição crítica em relação à historicidade do *mainstream*, historicidade forjada nos centros, respeitando suas conquistas, mas, ao mesmo tempo, acenando com possibilidades distintas, construções teóricas distintas, posições políticas diferenciadas?
- 74) Entrelugares e reciprocidade: se tomarmos a obra *The real thing* op. 100 como referência, vamos precisar admitir que o jogo com identidades não segue um percurso retilíneo; em outras palavras, citando um famoso verso de Jorge de Lima: “sementes de coisas serem outras”;
- 75) Entrelugares e campo de escolhas: que espécie de atitude diante do ritmo, que espécie de escolhas de natureza rítmica devem ser feitas a partir da perspectiva de entrelugar – Europa, África, Bahia?
- 76) Entrelugares e entrelaçamento teoria e prática: existe espaço para experimentações com o *time point* babbittiano no contexto de diálogo com o mundo rítmico afro-baiano?

#### O valor da construção de humor/ironia

- 77) Construção de humor/ironia e persistência: a série de experimentos e tentativas influencia a natureza do que vai sendo construído. Já não posso compor o *Atotô do L'homme armé* como se fosse uma primeira vez. Na recente obra, *Sete Flechas: um batuque concertante* op. 102, avalio que a apresentação da melodia de referência perto do início da obra, sem medo de ser explícito, é o resultado da maturidade na sequência de investidas nessa direção. No caso, um clima de charanga carnavalesca como núcleo temático de um concerto para piano;
- 78) Construção de humor/ironia e abrangência: tomo um caso demonstrativo: a experiência de gestão da universidade (como Pró-Reitor), concluída em 2002, permite que a partir de 2003 aflore no ensino de composição um outro estilo, ao mesmo

tempo mais solto e mais engajado. Outra coisa: o humor é coisa maleável, flexível, pode rapidamente dar origem a contrastes consideráveis de *pathos*, ou seja, o humor, se bem trabalhado, pode acolher uma abrangência de afetos;

- 79) Construção de humor/ironia e articulação (fazer juntos): o Grupo Falamassa, que esteve ativo entre 1979 e 1981, tinha como perspectiva composicional a música falada. Ora, esse compromisso, colocado em prática em inúmeras apresentações, exigia uma atitude diante do humor (o humor do espetáculo), e isso foi “resolvido” por uma série de soluções distintas apresentadas pelos membros do grupo. Por exemplo: entrelaçamento de discurso político e radionovela (Celso Aguiar), montagens responsoriais (Paulo Costa Lima), fala acelerada (Marco Roriz e grupo), escracho total (Carlos Motok), manipulando as aparições da palavra “favela” (Mark Enslin), introduzindo uma máquina de escrever como instrumento (José Carlos Bastos Cardoso), entre várias outras. Essa experiência foi fundamental para a concepção de estratégias de ensino em composição, aprendendo a lidar com esse contexto de laboratório de criação. Posteriormente, foi fundamental para a criação da OCA – Oficina de Composição Agora, a partir de 2004;
- 80) Construção de humor/ironia e idiossincrasia: não sei precisar ao certo desde quando passei a almejar o humor como traço marcante da minha interação com meus interlocutores – ouvintes, alunos, colegas, público em geral –, mas é algo que me acompanha há várias décadas. Percebo que as primeiríssimas obras não parecem apresentar essa tendência. Vejo então que é algo que surgiu no processo, uma descoberta da qual nunca abri mão. Caberia, talvez, algum dia, escrever a sequência de embates travados em nome dessa vontade e inclinação;
- 81) Construção de humor/ironia e composição musical: a construção de humor se insere no campo mais vasto do jogo de expectativas que o compor propicia. No meu caso as estratégias de

humor geralmente estão ligadas à perspectiva de entrelugar e hibridação. O choque entre a melodia do *L'homme armé* e o padrão do alujá de Xangô acaba gerando uma variedade de encontros e desencontros, muitos deles carregados de surpresa e humor;

- 82) Construção de humor/ironia e elaboração de textos: encontrei em Jorge de Lima uma figura fantástica para representar as relações entre Europa e Bahia, “coito entre os impossíveis”. Aliás, todo esse maravilhoso soneto do grande poeta foi o fio condutor da conferência de abertura dos Seminários Internacionais de 2002, Invenção e Memória: Celebração da Diversidade em 7 movimentos. (LIMA, 2005b, p. 18) O veio da preparação de crônicas para o jornal *A Tarde* e para a revista eletrônica *Terra Magazine* traz inúmeros exemplos de experiências nessa direção – publicados em Lima (2005, 2010a; 2012b);
- 83) Construção de humor/ironia e gestão (projetos): um caso ilustra muito bem o binômio. Foi no final da década de 90, quando assistíamos a cada ano, nas férias, uma revoada de equipes de estudantes universitários do sul e sudeste invadindo povoados bem pobres, que haviam sido selecionados para os programas Universidade Solidária ou Alfabetização Solidária – no âmbito da concepção neoliberal da educação na era FHC –, ambos liderados por dona Ruth Cardoso, a primeira-dama do País. Muitas vezes, esse espetáculo da chegada dos estudantes do sul nas casas dos mais pobres do nordeste acabava na televisão, em rede nacional, e em geral o tom da abordagem não mostrava muita preocupação com a dignidade da visita, as panelas sujas e vazias, as condições de vida deploráveis e os universitários visitantes ensinando como escovar dentes e fazer outras tantas coisas estapafúrdias diante da realidade vivida. Foi então que criamos, a partir da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, dentro do UFBA em Campo, tendo Felipe Serpa como parceiro e líder institucional (era o Reitor à época), o projeto “Invaso-



res Universitários”. Preparamos lideranças comunitárias para atuarem como pesquisadores diante dos pesquisadores visitantes do sul. A comunidade queria colher informações sobre os pesquisadores, não apenas para entender melhor o fenômeno, mas também para que os visitantes se sentissem na pele de investigados. A experiência foi muito enriquecedora, gerou relatórios, causou espanto em algumas pesquisadoras gaúchas que ligaram para Brasília querendo saber o que era aquilo e registrou uma possibilidade de resistência, com humor;

- 84) Construção de humor/ironia e ensino: as minhas aulas são geralmente marcadas por muitas risadas. O humor é usado como ferramenta de alternância de perspectivas. Na década de 80 eu acreditava num personagem-professor muito exigente. Muitos alunos da época lembram de um curso de Literatura e Estruturação Musical que exigiu a audição e análise de todas as sonatas para piano de Beethoven. Havia cobrança, notas, aprovação e reprovação, choro e ranger de dentes. A partir da década de 90 abandonei esse personagem, em busca de outro que soubesse fazer emergir o desejo de aprender dos envolvidos. O humor surgiu como adereço indispensável dessa nova figura. Essa mudança de enfoque trouxe resultados muito positivos a partir da criação da OCA – Oficina de Composição Agora. Mas, claro, o personagem exigente que gostaria de pensar que não estamos em uma periferia de conhecimento, permanece intacto; às vezes irrompe por entre as risadas e espanta a todos, até a si mesmo;
- 85) Construção de humor/ironia e reverberações: o ato de escrever crônicas para um público mais amplo que o acadêmico vai exigindo a plasmação de uma espécie de personagem-autor, o dono da voz do texto, e esse personagem caminha na direção do humor. Logo no início, entre 1980 e 1981, a empostação era mais para o lado do panfleto. Aos poucos, o que vai predominando é a ótica da galhofa e, quando possível, em pleno

entrelaçamento com as coisas mais sérias do mundo. A série de mais de trezentas crônicas escritas ao longo das décadas abrigam esse esforço de aprendizagem com a ferramenta do discurso escrito. Exemplos abundam e, como bem sabemos: *quod abundat non nocet*;

- 86) Construção de humor/ironia e teoria da música: o que aconteceria se a melodia de *O que é que a baiana tem?* fosse usada como fio condutor do desenho estrutural de uma obra, gerando hexacordes rivais e toda uma lógica serial? O que aconteceria se a lógica de uma melodia da tradição dos caboclos fosse ampliada para gerar estruturas ao mesmo tempo semelhantes e muito distintas das originais? Estruturas que são construídas a partir de um certo referencialismo (o que já é irônico) e, além de tudo, absolutamente improváveis; afinal, qual a relação entre caboclos e estruturalismo?
- 87) Construção de humor/ironia e teoria da composição: vale mencionar aqui a noção de entrelaçamento radical de teoria e prática no compor. E vale mencionar ainda, na medida em que cada um não apenas afirma o outro, mas também o nega e contradiz, a percepção de que estamos lidando com revisões irônicas de cada um desses modos. A prática se esforça em mostrar que segue a teoria, mas eis que, não mais do que de repente, na encruzilhada de um evento, muda tudo. A teoria aspira a uma pureza sem fim, mas eis que vamos descobrindo a cada passo que ela também foi construindo, bloco a bloco, situações vividas, práticas; ou seja, o próprio entrelaçamento já é motor de humor e ironia;
- 88) Construção de humor/ironia e conjuntos, motivos, teoria do ritmo e afro-Bahia: na peça *Apanhe o Jegue* op. 42 para flauta e violão, uma ideia de J. S. Bach e outra do candomblé baiano brincam de esconde-esconde o tempo todo. Brincam em torno da noção de tempo forte. Uma ideia melódica diretamente derivada de *O que é que a baiana tem?*, de Caymmi, pode ser

referida de forma literal à sexta sinfonia de Beethoven – vide *Bahia Concerto* op. 98;

- 89) Construção de humor/ironia e linguagem, psicanálise e semântica cultural: a percepção de que Ernst Widmer trabalhava e vivia a metáfora da travessia (cultura germânica, culturas baianas) e que seus primeiros alunos viviam o trajeto oposto (culturas baianas, rede discursiva internacional), esse é um modelo que ainda precisa ser desenvolvido;
- 90) Construção de humor/ironia no trato com o tema Universidade: creio que foi em 2003 que formamos um grupo para a criação de uma disciplina multidisciplinar de pós-graduação: U-Tópicos em Universidade e Sociedade. O coração da proposta era o diálogo entre intelectuais que pensaram o Brasil e lideranças comunitárias que viviam o Brasil da época;
- 91) Construção de humor/ironia e invenção de mundos: o impacto da ironia nos mundos criados por Machado de Assis. Os mundos híbridos sonhados em diversas das minhas obras, o mundo do *Atotô Balzare* op. 20 (1985), o mundo do *Atotô do L'homme armé* op. 39 (1993). Há uma coesão de gestos nessas peças e a projeção de algo que pode ser chamado de um mundo próprio?
- 92) Construção de humor/ironia e criticidade: a problematização em Educação Musical. Encontro essa pérola de exemplo: pesquisadoras alemãs observando as transas de macacos em laboratórios de vidro construídos especialmente para isso, por entre as árvores. O resultado mais incrível: muda o ciclo menstrual das observadoras. Essa é a verdadeira natureza do problema na área do *verstehen*, na área do entendimento mútuo. O problema em Educação Musical não é independente do observador-cientista;
- 93) Construção de humor/ironia e reciprocidade: as escolhas identitárias permitidas ou facilitadas pela adoção de estratégias de humor. O humor como atributo cultural, como insígnia de

baianidade; o humor/ironia como algoritmo de si mesmo (o caso deste Memorial)

- 94) Construção de humor/ironia e campo de escolhas: a melodia em forma de flecha do Caboclo Sete Flechas e sua adoção como modelo para dezenas de gestos distintos no *Batuque Concertante* op. 102 (2015);
- 95) Construção de humor/ironia e entrelaçamento entre teoria e prática: ao escrever sobre composição e poder, acabo produzindo uma revisão da máxima do Grupo de Compositores da Bahia (GCB) – “Em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado” –, mas como, se nesse capitalismo cultural os princípios se liquefazem? Então já não se pode estar contra princípios, e talvez nem mesmo contra. Chego à conclusão que é preciso ficar com o mínimo – “Em princípio, estamos [...]” (LIMA, 2014c, p. 49-70) – e que esse mínimo é a permanência do movimento de composição musical na Bahia, sua grande prática.

## **28. Conclusão – Perspectivas**

Passou. Chegamos ao final do exercício diante da balança de Osíris, e volto a lembrar do fino traçado entre quase viver e quase morrer que o Conselheiro Ayres apresenta com tanta veemência e sutileza. Depois de todos esses capítulos e andanças só nos resta apontar, da maneira mais sucinta possível, os caminhos que ainda gostaríamos de trilhar, ou que já estamos trilhando.

Perspectivas de pesquisa: trata-se agora de investigar características e perspectivas culturais tal como representadas ou reconstruídas no âmbito do repertório de música contemporânea na Bahia, analisando discursos e obras de compositores significativos (da década de 60 aos nossos dias), visando identificar ideias, estratégias e atitudes que reflitam interesse criativo por tal dimensão (em suma, um arcabouço conceitual), especialmente a partir da esperança

de poder focalizar o compor na Bahia como esforço de resistência cultural que não despreza a diversidade circundante, reagindo à pressão dos estereótipos locais ou globais a partir do cultivo da construção de diferenças ou singularidades (vide detalhamento do contexto das questões de pesquisa no Apêndice A).

Pretende, assim, esse horizonte de investigação: i) recolher e analisar construções discursivas de compositores representativos da produção musical contemporânea na Bahia, desde a década de 60 aos dias de hoje, visando identificar ideias, estratégias e atitudes, em suma, vetores temáticos relativos à dimensão cultural do compor, especialmente a relação com a própria Bahia e sua diversidade; ii) analisar obras representativas da produção musical contemporânea na Bahia, desde a década de 60 aos dias de hoje, visando identificar ideias, estratégias e atitudes composicionais que reflitam uma preocupação pela dimensão cultural do compor; iii) elaborar um arcabouço conceitual a partir da análise dos discursos e das obras acima mencionadas que seja capaz de propiciar uma visão da experiência de criação musical na Bahia como esforço de resistência cultural a partir do cultivo da construção de diferenças e singularidades; iv) focalizar obras e discursos da atualidade – produzidos nos últimos cinco anos – buscando revelar tendências recentes e perspectivas de elaboração para o futuro próximo.

Sobre o compor: reservo aos próximos anos a tarefa de isolar e aprofundar certas linhas de trabalho. Tenho dívidas com a música vocal e com o repertório de percussão, e pretendo pagá-las. E creio que ainda me faltam no catálogo duas ou três obras sinfônicas. Creio que não escreverei nenhuma ópera. A linha de instrumentações fantasiosas (*would be*), iniciada em *The real thing* op. 100, deve também ser continuada. E claro, pretendo fazer algumas peças negando tudo o que escolhi até agora, e ainda assim marcadas por minha assinatura estilística. Talvez a *Trans-Yakisôbá* op. 105 para flauta e clarineta já caminhe nessa direção. Ganho interesse renovado pela interação e mesmo colisão entre sonoridades e ritmos, choque entre paradigma do som e da nota. Veremos.

Sobre o ensino: tenho ainda três teses para orientação e defesa – não me vejo com muitos outros orientandos no futuro. Uma delas sobre a proximidade entre arranjo e composição, outra sobre entrelaçamento de música e de fala, e uma terceira sobre processos rítmico-composicionais afro-baianos. Todas lidando com entrelugares e, de alguma forma, remetendo a caminhos já trilhados, porém em plena reconcepção. Sobre gestão: pretendo ajudar o atual Reitor a conseguir que a UFBA conheça melhor ela própria, que valorize com mais atenção sua própria produção e que, inclusive, a partir da oportunidade de celebração do percurso de 70 anos que iniciou em 1946, celebre o seu passado como condição indispensável para a transformação do futuro daqueles que a constituem. Lutarei por isso.

Finalizando: assim compareço ao presente julgamento acadêmico. Aqui me faço representar não apenas pelo todo que agora podemos vislumbrar com maior facilidade, mas também por cada um dos feitos registrados. Creio estar preparado para defender e justificar as escolhas que cada um exigiu e envolveu.

## REFERÊNCIAS

- 2ª SEMANA de Música Contemporânea. Salvador: EMAC-UFBA, 1987.
- 3ª SEMANA de Música Contemporânea. Salvador: EMUS-UFBA, 1988.
- VII SEMINÁRIOS Internacionais de Música. Salvador: EMUS-UFBA, 1989.
- VIII SEMINÁRIOS Internacionais de Música. Salvador: EMUS-UFBA, 1990.
- IX SEMINÁRIOS Internacionais de Música. Salvador: EMUS-UFBA, 1991.
- X SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA. Salvador: EMUS-UFBA, 1992.
- AGAWU, K. *Music as discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- AMARO, V. *Relatório de pesquisa*. Salvador: [s.n.], 2012.
- AMORIM FILHO, P. *Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*. 2014. 390 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BARRETO, E. *O ensino de composição do curso de graduação da Universidade Federal da Bahia*. 2012. 305 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

- BERTISSOLO, G. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. 395 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- BHABHA, H. K. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- BLUM, S. Composition. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.
- BOWMAN, W. *Philosophical perspectives on music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRANDÃO, M. Carnaval, carnavais: cultura e identidade nacionais. In: LIMA, P. C.; HEALEY, P. (Org.). *Seminários de Carnaval II*. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão, 1999.
- BRÜN, H. *My words and where i want them*. London: Princelet Editions, 1986.
- BRÜN, H. *When music resists meaning*. Middletown: Wesleyan Press, 2004.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1975.
- CARDOSO, L. *Causos de músico*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994.
- CASTRO, Â. *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2007.
- CASTRO, Â. *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*. 2004. 264 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- CERQUEIRA, F. *Artimanhas do compor e do pensar: processo criativo através de textos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Quarteto, 2007.
- CERQUEIRA, F. Técnicas composicionais e atualização. *Art*, Salvador, n. 19, p. 23-28, 1992.
- CHADA, S. *A música dos Caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.
- CHUA, Da. K. L. *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- COBUSSEN, M. Defending the uncanny: on the Postmodern, the Art World, and the turn towards complexity. *Integral World*, [S.l.], [201\_].



- Disponível em: <<http://www.integralworld.net/cobussen.html>>.  
Acesso em: 9 ago. 2014.
- COLWELL, R. *MENC handbook of research methodologies*. New York: Oxford University Press, 2006.
- COMPOSITORES da Bahia & música experimental. *Boletim 1*, Salvador, 1966.
- COOK, N. *Music, imagination and culture*. London: Oxford University Press, 1992.
- DUPRAT, R. *Musicologia e interpretação: teoria e prática*. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 1., 2003, Maringá, PR. *Anais...* Maringá: Ed. Massoni. p. 21-34. Disponível em: <[http://www.faculadadedondomenico.edu.br/novo/revista\\_don/musicologia\\_ed1.pdf](http://www.faculadadedondomenico.edu.br/novo/revista_don/musicologia_ed1.pdf)>. Acesso em: 9 set. 2014.
- EPSTEIN, D. *Beyond Orpheus*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- FERAND, E. *Komposition*. In: DIE MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Kassel Basel: Baerenreiter, 1949. v. 3, p. 1423-1454.
- FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FREUD, S. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: P&PM, 2012.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FRIEDMANN, M. A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg's music. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 29, n. 2, p. 223-247, 1985.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOMBRICH, E. *História da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GOMES, W. *Grupo de Compositores da Bahia: estratégias orquestrais*. Salvador: UFBA, 2002.
- HANNINEN, D. *A theory of music analysis*. Rochester: University of Rochester Press, 2012.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1990.

HORTA, L. P. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, [2008]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.html?infoid=8480&sid=616>> . Acesso em: 9 ago. 2014.

HORTA, L. P. Pontos altos da Bienal de Música. *Jornal do Brasil*, 16 nov. 1985. Caderno B, p. 6.

JAY, M. *Cultural semantics: keywords of our time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.

JAY, M. Mourning a metaphor. In: JAY, M. *Essays from the edge*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.

KOSTKA, S. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

KRAMER, L. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2011.

KRAMER, J. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.

LAGO, P. A. C. do. Homenagem a Luiz Paulo Horta: o musicólogo Manoel Correa do Lago homenageou o crítico recentemente falecido com discurso na Academia Brasileira de Música. Leia a íntegra do discurso. *Opinião e Notícia*, Rio de Janeiro, out. 2003. Disponível em: <<http://opiniaoenoticia.com.br/opinio/homenagem-aluiz-paulo-horta/>> . Acesso em: 9 ago. 2014.

LASKE, O. Toward an epistemology of composition. *Interface*, Amsterdã, v. 20, n. 3/4, p. 235-269, 1991.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

LEWIN, D. *Generalized music intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1986.

LIMA, P. C. *ABC da Fundação Gregório de Mattos: um catálogo de projetos culturais*. Salvador: FGM: PMS, 2008.

LIMA, P. C. Análise de transformações temáticas na op. 11 n. 1 de Arnold Schönberg. *Revista Música*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 157-173, 1993.

LIMA, P. C. Articulando o nagô. *Art*, Salvador, n. 13, p. 85-93, 1985.

LIMA, P. C. Baião de dois: composição e etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos). In: LIMA, P. C. *Etnomusicologia:*

*lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Salvador: ABET-CNPq, 2005a. p. 57-70.

LIMA, P. C. Brazilian musical libido. *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, New York, v. 1, n. 1, p. 140-142, 1996.

LIMA, P. C. Caymmi, meu Caymmi! In: SANTANNA, M.; LEAL, C. (Org.). *Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos*. Salvador: EDUFBA, 2015a. p. 129-148.

LIMA, P. C. Circuito aberto: derivações seriais em análise. *Art*, Salvador, n. 8, p. 49-84, 1983a.

LIMA, P. C. Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his octatonic compositional strategies. *Latin American Music Review*, Austin, Tex., v. 22, n. 2, p. 157-182, 2001a.

LIMA, P. C. Composition and cultural identity in Bahia. *SONUS*, Cambridge, v. 21, n. 2, p. 61-84, 2001b.

LIMA, P. C. Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade, In: VOLPE, M. A. (Org.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012a. p. 117-134.

LIMA, P. C. Composição e poder. In: VOLPE, M. A. (Org.). *Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013a. p. 23-34.

LIMA, P. C. A criação musical vista em si mesma, e em termos de seu criador: uma pequena coleção de atitudes. *Art*, Salvador, n. 19, p. 33-40, 1992.

LIMA, P. C. Crítica e criatividade a partir da visão de Ernst Widmer. In: NOGUEIRA, I.; BORÉM, F. (Org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA, 2015b. p. 132-141.

LIMA, P. C. Dinâmica do conhecimento musical: natureza do conhecimento musical. *Art*, Salvador, n. 18, p. 29-38, 1991.

LIMA, P. C. Discurso de posse na Academia de Letras da Bahia. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, v. 50, p. 269-298, 2011.

LIMA, P. C. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2014a.

LIMA, P. C. A epistemologia do rebolado e o rebolado da epistemologia. In: SEMINÁRIOS DE CARNAVAL, 1., 1998, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1998a. p. 13-16.

- LIMA, P. C. Ernst Widmer e o diálogo cultural com a Bahia. In: SEMINÁRIOS DE CARNAVAL, 2., 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1999a. p. 138-143.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura, 1999b.
- LIMA, P. C. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. 2000. 502 f. Tese. (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- LIMA, P. C. Formação cidadã, reforma curricular e extensão universitária, In: REFORMA do pensamento, extensão universitária e cidadania. Natal: EDUFRN, 2002a. p. 37-54.
- LIMA, P. C. À guisa de posfácio. In: SALLES, J. C. (Org.). *Entre o cristal e a fumaça*. Salvador: Quarteto, 2014b. p. 47-68.
- LIMA, P. C. *Invenção e memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005b.
- LIMA, P. C. *Música popular e adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2010a.
- LIMA, P. C. *Música popular e outras adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2012b.
- LIMA, P. C. Música. In: GMUNDER, U.(Org.). *Fausto visita os orixás: 50 anos do Goethe Institut/ICBA na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2012c. p. 89-106.
- LIMA, P. C. Musik. In: GMUNDER, U. (Org.). *Unter Goettern Faust in Bahia: 50 Jahre Goethe-Institut/ICBA Salvador-Bahia*. Salvador, EDUFBA, 2012d. p. 99-116.
- LIMA, P. C. Notas sobre Ética e Criação, In: AZEVEDO, E.; SALLES, J. C. (Org.). *Ética e ciência*. Salvador: Academia de Ciências da Bahia, 2013b. p. 213-232.
- LIMA, P. C. Pensando em voz alta (e baixa) sobre uma extensão da pesquisa e do ensino constituída. In: LIMA, P. C.; HEALEY, P. (Org.). *UFBA em Campo 1996-1998: uma experiência de articulação ensino, pesquisa e sociedade*, Salvador: Pró-reitoria de Extensão, 1998b. p. 32-40.
- LIMA, P. C. Pesquisa em educação musical: a natureza da problematização (premissas). *Revista da FACED*, n. 7, Salvador, p. 149-162, 2003.

- LIMA, P.C. Poéticas de Salvador: música e identidade cultural. In: LIMA, P. C.; LUZ, A. M. C. (Org.). *Quem faz Salvador*. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão: Prefeitura Municipal de Salvador, 2002b. p. 53-62.
- LIMA, P. C. Salvador e o desafio da gestão cultural. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA. R. (Org.). *Políticas culturais para as cidades*. Salvador: EDUFBA, 2010b. p. 97-108.
- LIMA, P. C. O sentido da teoria. In: NOGUEIRA, I.; BORÉM, F. (Org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA, 2015c. p. 228-233.
- LIMA, P. C. Silence as a thematic process at the beginning of sonata form, Salvador. *Art*, Salvador, n. 9, p. 33-55, 1983b.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012e.
- LIMA, P. C. Teoria da cultura na perspectiva criada pelo ensaio 'O futuro de uma ilusão' de Freud. *Caderno CRH*, Salvador, v. 26, n. 69, p. 511-527, set./dez. 2013c.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014c.
- LIMA, P. C. Tropicália, bananas ao vento? In: SEMINÁRIOS DE CARNAVAL, 2., Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1999c. p. 11-19.
- MARIZ, V. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MERRIAM, A. *Anthropology of music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1964.
- MEYER, L.; COOPER, G. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- MORGAN R. P. *Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991.
- LEWIN, D. *Generalized musical intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- OLIVEIRA, J. A respeito do compor: questões e desafios. *Art*, Salvador, n. 19, p. 59-63, 1992.
- RETI, R. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.
- REYNOLDS, R. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2002.

- RIOS, V. *Relatório de pesquisa*. Salvador: [s.n.], 2012.
- RIOS FILHO, P. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. 2010. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- RIOS FILHO, P. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- SALZER, F. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1962.
- SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.
- SASLAW, J. Forces, containers, and paths: the role of body-derived image schemas in the conceptualization of music. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 40, n. 2, p. 217-243, 1996.
- SCHÖNBERG, A. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. New York: Columbia University Press, 1995.
- SEEGER, C. *Studies in musicology*. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- SEMANA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA. 1986. Salvador. *Anais...* Departamento de Música, EMAC-UFBA, 1986.
- STRAUS, J. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.
- STRAUS, J. Atonal voice leading. *Music Theory Spectrum*, [S.l.] v. 25, n. 2, p. 305-332, 2003.
- SUBOTNIK, R. R. *Developing variations: style and ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- TOVEY, D. F. *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. Londres: ABRSM, 1931.
- WIDMER, E. *A formação dos compositores contemporâneos... e seu papel na educação musical*. Salvador; [s.n.], 1988.
- VOLPE, M. A. Utopia, ideology, crisis and challenges. *ART*, Salvador, v. 13, 2013. Disponível em: <<http://www.revista-art.com/utopia-ideology-crisis-and-challenges>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

## APÊNDICE A

### DETALHANDO AS QUESTÕES DA ATUAL PESQUISA

O mergulho analítico no pensamento composicional de Ernst Widmer (1927-1990) conduz necessariamente à reflexão sobre a enunciação de duas leis básicas do compor e do seu ensino: a lei da organicidade e a lei da relativização (ou inclusividade). São ideias apresentadas no último artigo escrito pelo compositor suíço-baiano – *Sobre a formação do compositor contemporâneo* –, já em 1988, um ano e meio antes de seu falecimento.

A primeira lei tem a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer – portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente. Mas aí também não é primordialmente a crítica do professor que deve prevalecer, mas sim o seu dom de conseguir despertar o espírito crítico no aluno, a autocrítica.

A segunda lei se baseia na relatividade das coisas, dos pontos de vista. Desde a descoberta de Einstein precisamos repensar. Devemos admitir que não se trata mais de dualismos como ‘Ou isto ou aquilo’, como ainda Cecília Meireles diz [para nós e] para as crianças, e sim da realidade paradoxal, do ‘isto e aquilo’. Inclusividade em lugar de exclusividade. (WIDMER, 1988)

Confrontado com as demandas de uma teoria da composição, que também dialogue com o processo de ensino e aprendizagem, Widmer responde com a formulação de um ciclo – as duas leis só fazem sentido juntas, e mesmo a ordem de apresentação não parece ser arbitrária. É bastante natural pensar na progressão da organicidade para a relativização.

Esses dois conceitos sempre me fascinaram. Na verdade, foram minhas chaves interpretativas para todos os dados produzidos durante o estudo de sua pedagogia do compor em três âmbitos distintos, porém interligados – o discurso de Widmer, procedimentos de sala de aula reconstruídos em entrevistas com ex-alunos e análises de suas obras (LIMA, 1999b) Permitiram conectar eventos e processos nessa amplitude de fenômenos exigida pelo desafio de captar e mesmo definir o que seria uma tal pedagogia.

Permitiram ainda um melhor entendimento do investimento deste compositor em inúmeras obras que apresentam estratégias octatônicas, pois os ambientes octatônicos, e especialmente as manipulações criativas de Widmer tanto em aspectos de superfície como de estrutura, se mostram muito receptivos ao jogo perene entre consolidação e desconstrução ressignificadora (LIMA, 2001a) Sendo assim, a contiguidade entre ambientes modais, tonais, seriais ou aleatórios, que poderia soar extravagante e sem unidade, ganha um referencial inclusivo e reverbera uma lógica fascinante, que, aliás, só pode ser entendida como um precioso amálgama entre os princípios culturais que o próprio Widmer reúne como marca distintiva em sua trajetória.

De lá para cá, passei a ficar mais atento à sobredeterminação cultural desses dois conceitos, e mesmo do ciclo que compõem. Apesar da atenção concedida ao tema por alguns trabalhos, ainda está por ser escrito um estudo detalhado sobre a questão da travessia cultural em Widmer, um levantamento dos pontos de consolidação ligados ao sempre radical processo de reconstruir-se em novo ambiente cultural, como certamente foi o caso na passagem da Suíça para a Bahia, e, sobretudo, a reverberação dessas ideias entre seus alunos.



A ideia de um encontro entre orquestra sinfônica e afoxé (proposta pelo op. 169 *Uma Possível Resposta*) ilustra a “pororoca pacífica” – para usar uma expressão do próprio compositor – entre as duas culturas e entre as duas leis. A pergunta metafísica que Ives fez soar através do trompete em sua peça antológica, esbarrando na exuberância dos orixás da Bahia. Então, no caso de Widmer, o percurso segue nessa direção, da organicidade para a relativização.

Ouso pensar, portanto, que a montagem dessas duas leis responde de forma marcante a esse processo de travessia cultural. Inclusive, ao concluir o estudo sobre sua pedagogia da composição, afirmo:

É impossível não entender a inclusividade como tendo relação direta com a experiência de diversidade cultural vivida por Widmer. Enquanto a organicidade aponta para o desenvolvimento lógico de idéias, para uma certa linearidade, portanto, muito em conformidade com a tradição germânica e ocidental, a inclusividade aponta para a convivência de opostos, a mistura de verdades culturais distintas, que, no caso da herança baiana, implica numa ênfase sobre a não linearidade, o *non sequitur*. (LIMA, 1999b, p. 334, grifo do autor)

Pensar a experiência de criação musical na Bahia a partir de perspectivas culturais. Mas onde começa esse processo? Quais os seus passos mais significativos? Alguns elementos e reflexões já existem na trilha dessas perguntas, por exemplo, sobre o gesto diferenciado que foi a composição do *Divertimento III* (“Côco”) op. 22, de 1961. Porém, ao retomar essa época como foco de interesse, vi-me, mais uma vez, diante de um curioso texto, escrito pelo próprio compositor e anexado à partitura da obra *Bloco I* op. 27, de 1962:

Blocos. Além de canções e trabalhos para coro, minhas peças se agrupam principalmente em concertos, divertimentos e partitas. Os ‘Blocos’ – até o momento dois estão prontos e três outros a caminho – pretendem dizer algo novo de uma forma lapidar. Todos têm apenas um movimento.

Como num bloco de granito, quartzo, feldspato e mica, aparecem fundidos. Ou como num ‘bloco de carnaval’, onde pessoas e máscaras as mais distintas dançam entre si. Imaginam-se, então, aqui, acontecimentos musicais diferenciados que acontecem em paralelo e que se interpenetram.

Um desenvolvimento real já não existe: as coisas estão fixas. Acontece-lhes, no entanto, serem iluminadas a partir de ângulos distintos, vivificando-se umas às outras. Aparecem assim ‘camadas musicais’ [estruturas], nas quais (de maneira lapidar) já não se busca a solução para o conflito, e sim a contigüidade e interpenetração de contrários que se transformam em elementos definidores da forma. (LIMA, 1999b, p. 239)

Esse texto é de fato lapidar. Podemos observar como as noções de organicidade e relativização já estão aí presentes como vetores dominantes da criação. Há uma forma de compor com “desenvolvimento real” – leia-se “organicidade” – e uma nova atitude que já não busca a solução para o conflito, “e sim a contigüidade e interpenetração de contrários” – leia-se “inclusividade” e “relativização”. Portanto, longe de serem construções tardias na trajetória de Widmer, esses conceitos acompanharam todo o seu percurso criativo entre nós, foram sendo moldados e ao mesmo tempo moldando a sua trajetória.

Além disso, vemos como a noção de inclusividade é explicitamente associada à questão cultural. É o bloco de Carnaval que aparece como a melhor maneira de representar o conceito. Bloco de Carnaval de uma outra Bahia, diga-se de passagem, onde a corda de separação do bloco ainda era demarcadora de diversidade, e não de exclusão como nos dias de hoje. Está aí, portanto, a prova da sobredeterminação cultural dos conceitos.

Portanto, a busca por um discurso de teoria da composição com implicações culturais já existe em Widmer desde, pelo menos, 1962, data que antecede o início do seu próprio ensino de composição na Bahia. Sendo assim, cabe perguntar pelo impacto dessa forma de

pensamento nas gerações de compositores que vão sendo formadas nas décadas subsequentes.

Que tipos de discursos vão surgindo nessa direção ao longo das décadas, e como se fazem representar nos dias de hoje? E mais: como tais discursos também precipitam ideias, estratégias e atitudes composicionais, portanto, como incidem sobre o compor propriamente dito? Como abordar essa questão na paleta da análise?

É importante observar que, se a sequência entre organicidade e relativização traduz de forma bastante apropriada a travessia de Widmer da Europa para a Bahia, o mesmo não pode ser dito com relação aos seus alunos. Lindembergue Cardoso (1939-1989), Fernando Cerqueira (1941), Jamary Oliveira (1944), Agnaldo Ribeiro (1943) ou Wellington Gomes (1960), entre outros, todos eles vieram de contextos culturais do interior do estado e só quando adultos tiveram contato com as propostas da música contemporânea, através do ensino de Widmer. Isso significa que a perspectiva cultural da inclusividade deve ter sido anterior à organicidade. Como se comportam diante dessa aparente inversão do fluxo?

Criados em imersão nas culturas da Bahia, eles enfrentam a organicidade germânica como desafio de desmontagem do fetiche colonizador? Como enfrentam o desafio de instituir a diferença, especialmente nesse campo de sentidos claramente proposto por uma rede discursiva internacional? Surge, então, como problema de pesquisa, a identificação dessas estratégias de produção de diferença e singularidade, levando a novas construções analíticas e interpretativas. Podemos tomar como exemplo a curiosa relação entre os modos composicionais de Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira.

Este último, ao insistir no desenho meticuloso de sua música, constrói o confronto a partir de uma apropriação exacerbada, como se houvesse aprendido o regimento da contemporaneidade para além do que seus próprios inventores haviam imaginado. Essa atitude mimética, ou hipermimética, não vai parar por aí, ela é apenas uma espécie de preâmbulo para a desconstrução do fetiche – ou seja, do impulso de homogeneização. De posse desse *metier*, Ja-

mary reinstala questões que são muito nossas – basta ouvir obras como *Piano Piece 1984* ou *mesmamusica*, ambas para piano solo, para contextualizar o que estou dizendo, através da adoção de traços claramente derivados de padrões rítmicos afro-baianos, e, no caso da última, a rítmica aditiva, a sucessão de grupos de cinco e de sete e suas relações com a Bahia, ou com o minimalismo, pouco importa, estamos em pleno jogo. Vale ressaltar, também faz parte do enfoque construído por Jmary Oliveira a criação de um ambiente de abstração onde os problemas composicionais parecem assumir importância por si mesmos, tornando ambíguas, ou mesmo paradoxais, as interpretações sobre implicações culturais que abrigam.

Já em Lindembergue Cardoso a apropriação é de outra natureza. Não passa pela meticulosidade do detalhe, passa por uma relação com o desenho dramático – sendo a orquestração um dos seus melhores representantes. Cabe ao desenho dramático, à sua montagem em composição, a tarefa de conduzir o ouvinte por campos que são nossos, sem economia de exuberância – e, com tal estratégia, desmontar o ímpeto homogeneizador dos códigos da vanguarda. Como ouvintes, somos levados a reavaliar aquilo que somos a partir da paleta contemporânea. A música de Lindembergue tenta nos convencer, e consegue, que o contemporâneo é tão baiano/brasileiro como qualquer outro estilo. Não que não haja cálculo, há sim – mas ele opera como força subsidiária à *mimesis* do drama, da empatia. Obviamente, tudo isso se relaciona com sua herança de músico popular, sua vivência de relação direta com a roda de ouvintes.

O percurso da obra *O vôo do colibri* é bastante revelador. Pode ser ouvida como um concerto contemporâneo para cravo e cordas (inclusive, com reminiscências do barroco), mas também como um diálogo crítico e cheio de humor entre essa cultura do “solismo” e as atmosferas comunais desenhadas ao final da obra pelos ritmos derivados do candomblé. O barroco desembarcando na Bahia uma segunda vez. A obra *Ritual* retoma a questão, só que de forma bem mais estrutural ainda.

Até que ponto podemos utilizar as noções de organicidade e inclusividade para tratar de forma analítica essas obras de Lindem-bergue Cardoso e de Jamarly Oliveira? Quais as ideias, estratégias e atitudes mobilizadas por cada uma dessas perspectivas? Seria possível construir um painel de interpretações assim orientado, atravessando as cinco décadas de atividade composicional na Bahia?

No campo discursivo surgem também muitas possibilidades. Por exemplo: quando de sua participação no *Simpósio de Música Latino-americana Contemporânea*, realizado durante o Festival de Campos de Jordão, em julho de 1989, Fernando Cerqueira (2007, p. 79) definiu a estrutura dominante de suas obras como uma “densidade de contrários, orientada pela busca de identidade que continuamente se transforma” – a propósito, confirmando o papel significativo desempenhado pela dualidade em seu pensamento. Vai adiante e decompõe esse postulado em 28 proposições “dispersas e paradoxais”:

1. Compromisso com o imaginário	15. A arte contra a arte
2. Complexidade interativa de estruturas	16. Ouvidos abertos para o mundo
3. O prazer de expressar enigmas	17. Historicidade posta em questão
4. A intencionalidade criando ideias	18. Meios possíveis para ideias impossíveis
5. Blindagem entre forma e conteúdo	19. Densidade de planos simultâneos
6. Percepção multisensorial dos sons	20. Compor a obra como se fosse a primeira
7. Perfeccionismo de estruturas caóticas	21. Consciência ideológica da arte
8. Duração se esgotando com o enunciado	22. Nada dever à literatura musical
9. Expressão por estruturas monolíticas	23. Desafio de comunicar complexamente
10. A obra como ato de vontade	24. Aceitar a língua, substituir a fala
11. As ideias gerando meios	25. A história ancorada no futuro
12. Vivência crítica da criação	26. Nunca compor para a gaveta
13. Repertório provisório de códigos	27. Não ser robô de determinismos históricos
14. Todos os campos da criação disponíveis	28. Ouvir menos o passado e mais a obra a ser criada

Esse resumo de proposições paradoxais pode muito bem ser tomado como uma grande síntese de práticas criativas no âmbito da EMUS-UFBA. Não seria a formulação “compromisso com o

imaginário” um exemplo inequívoco de paradoxo criado por forças muito semelhantes às da organicidade e da relativização? O compromisso como projeção de uma determinada lógica e expectativa e o imaginário como agente da inclusividade? Quantas outras dessas proposições apresentam a mesma estrutura em variação?

E o que dizer dos compositores da atualidade na Escola de Música da UFBA? Como exercitam discursos e estratégias composicionais na perspectiva da imbricação entre composição e cultura? E mais: quais as perspectivas que parecem prometer desenvolvimentos e elaborações futuras? Como entender as propostas de Paulo Rios Filho (1985) através da obra *Trans-Colonização* (2013), Guilherme Bertissolo (1984) através do ciclo de obras *Fumebianas*, ou Juliano Serravalle (1987) em *Demônios Tristes*, todas elas selecionadas para estreia em eventos nacionais e internacionais?

Um outro viés interpretativo surge da constatação de que o discurso de Widmer associado à peça *Blocos*, de 1962, também pode ser entendido como uma reflexão sobre a pororoca cultural entre os procedimentos mais tradicionais, a exigir a dramaticidade dos desenvolvimentos e procedimentos mais livres, menos determinados, buscando a convivência de contrários. Tal formulação não deixa de ecoar o que mais adiante vai se constituir em transição do modernismo para o pós-modernismo. Quais as consequências desse viés para a construção de interpretações sobre os modos composicionais baianos?

Pretende, assim, esse horizonte de investigação: i) recolher e analisar construções discursivas de compositores representativos da produção musical contemporânea na Bahia, desde a década de 60 aos dias de hoje, visando identificar ideias, estratégias e atitudes, em suma, vetores temáticos relativos à dimensão cultural do compor, especialmente a relação com a própria Bahia e sua diversidade; ii) analisar obras representativas da produção musical contemporânea na Bahia, desde a década de 60 aos dias de hoje, visando identificar ideias, estratégias e atitudes composicionais que reflitam uma preocupação pela dimensão cultural do compor; iii) elaborar um arca-

bouço conceitual a partir da análise dos discursos e das obras acima mencionadas que seja capaz de propiciar uma visão da experiência de criação musical na Bahia como esforço de resistência cultural, a partir do cultivo da construção de diferenças e singularidades; iv) focalizar obras e discursos da atualidade – produzidos nos últimos cinco anos – buscando revelar tendências recentes e perspectivas de elaboração para o futuro próximo.

## **APÊNDICE B**

### LISTA DE COMPOSIÇÕES<sup>82</sup>

- Tindolelê op. 115 para piano solo (2016)
- Manteiga op. 114 para sax tenor e piano (2016)
- Quinteto de metais 'kekitem' op. 113 para 2tp, tpa, tbn, tuba (2016)
- Tempuê op. 112 para orquestra sinfônica (2016)
- Cavalo Marinho op. 111 para violoncelo solo (2016)
- Trans-Yakisôbá op. 110 para flauta, clarineta e piano (2016)
- Look at the Sky op. 109 para clarineta e piano (2016)
- Look at the Sky op. 108 para clarineta solo (2016)
- Rapadura e Coco op. 107 para violoncelo solo (2016)
- Aboio e Pós-Aboio op. 106 para violoncelo solo (2016)
- Trans-Yakisôbá op. 105 para flauta e clarineta (2015)
- Cabinda: nós somos pretos op. 104 para orquestra (2015)
- Zaziê Quartettsatz op. 103 para quarteto de cordas (2014)
- Sete Flechas: Um batuque concertante op. 102 para piano e orquestra (2014-15)
- Manteiga op. 101 para sax solo (2013)
- The real thing op. 100 para finale (would be clarinet and piano) (2013)

---

<sup>82</sup> A lista foi atualizada com obras de 2016 para esta publicação e registra o processo de trabalho. O Catálogo de Obras será em breve revisado e nele nem todas permanecerão – vejo algumas obras, hoje, como exercícios, degraus ou até mesmo como becos sem saída, importantes para o processo, mas dispensáveis numa vitrine.



- A Bahia tá viva ? op. 99 para conjunto misto (2012)
- Bahia Concerto 2012 op. 98 para piano e orquestra de cordas (2012)
- Yêlêlá Song op. 97 para voz, clarineta e piano (2012)
- Apertadinho op. 96 para quarteto de clarinetas (2012)
- Januário op. 95 para duo de percussão (2012) (viva Luiz Gonzaga)
- Aboio II op. 94 para flauta solo (2012)
- Estudo op. 93 para piano solo (2011)
- Ibejis n. 2 op. 92 para flauta e clarineta (vide YouTube) (2011)
- Calcinha Stück op. 91 para 3 sopranos e grupo de percussão (2010)
- Paisagem Baiana op. 90 para quinteto de clarinetas (2010)
- Só op. 89 para quinteto de fl, cl, tp, vn, vc (gravada pelo GIMBA da UFBA) (2009)
- Yêlêlá Twendê para 2 sop, bx elétrico, pc e orquestra op. 87 (2009)
- Trio de louça para Marimba (3 percussionistas) op. 86 (2008)
- Aboio para flauta e violão op. 85 (construído a partir do op. 73) (2008)
- Divertimento Mineral para sexteto (fl, cl, tp, vn, vc, pn) op. 84 (2007)
- Fantasia para cordas op. 83 (2007)
- Ziriguidum para grupo de percussão op. 82 (2007)
- Ponteio para flauta e violino op. 81 (2007)
- Caipiroska para violino e piano op. 80 (2006)
- Partita para violoncelo solo op. 79 (2006)
- Concertino para clarineta e cordasop. 78 (2006)
- Aboio-Alufã para trompa solo op. 77 (2005)
- Serenata Ayó para Orquestra Sinfônica op. 76 (2005)
- Eine Kleine Atotô Musik para Orquestra de Câmara op. 75 (2005)
- Brincando com a louça op. 74, sexteto (fl, cl, vn, vla, vc, pn) (2004)
- Aboio para violão solo op. 73 (2004)
- Aboio para fagote solo op. 72 (2004)

- Got it para duo de trompetes op. 71 (2004)
- Cosita Linda para flauta e piano op. 70 (2004)
- Vamos chamar o tempo para duo de trompetes op. 69 (2003)
- Eis Aqui! para piano solo op. 68 (2003)
- Arroubos para flauta solo, duo, trio e quarteto op. 67 (2003)
- Bori para trompete e trombone op. 66 (2003)
- Aboio para flauta solo op. 65 (2003)
- Ponteio n. 2 para piano solo op. 64 (2002)
- Duo de violões op. 63 (não concluído)
- Pau de Jurema para 2 clarinetas e piano op. 62 (não concluído)
- Duo-Chorinho para flautas op. 61 (2001)
- Ciclo de Orikis op. 60: Xangô, Exu e Oxóssi (sop, fl, pn, pc) (2001)
- Trio-Fanfarras para trompetes op. 59 (2001)
- Pau de Jurema para flauta, clarinete e cordas op. 58 (não concluído)
- 3 Ponteios em miniatura para flauta e piano op. 57 (2000)
- Peripécias para clarineta solo op. 56 (2000)
- Duo de violinos op. 55 (2000)
- Serenata Kabila para Orquestra Sinfônica op. 54 (2000)
- Divertimento op. 53 para Orquestra Sinfônica (1999)
- Oriki de Erinlê para voz e violão op. 52 (texto recolhido por Verger) (1997)
- Oriki II para trompete solo op. 51 (1997)
- Canção da UFBA, letra de José Carlos Capinam op. 50 (1997)
- Lembrando e esquecendo Pixinguinha para flauta e violão op. 49 (1997)
- Divertimento para uma noite de Natal para flauta, clarineta e violão, op. 48 (1997)
- Roda Pião para flauta e clarineta op. 47 (1996)
- Vassourinhas, um frevo-estudo para piano solo op. 46 (1996)
- Kabila para quarteto de madeiras op. 45 (1996)
- Atotô dos Ibejis para sexteto de sopros op. 44 (1995)
- Oriki para trompete e piano op. 43 (1995)
- Apanhe o Jegue para flauta e violão op. 42 (1995)
- Ibejis para flauta e clarineta op. 41 (1995)

- Xiré para conjunto de percussão e piano op. 40 (1994)
- Atotô do L'homme armé para Orquestra de Câmara op. 39 (1993)
- Kyrie de Nanã para coro e solista op. 38 (1993)
- Saruê de dois para duo de clarinetas op. 37 (1993)
- Beleza nêga pega pura e chêra para flauta e orquestra op. 36 (1993)
- Ponteio para piano solo op. 35 (1992)
- Corrente de Xangô para violoncelo solo op. 34 (1992)
- Fandango para clarineta e piano op. 33 (não concluído)
- Imikaiá para piano solo op. 32 (1992)
- Via papua para voz e piano op. 31 (não concluído)
- Pescaria para piano solo op. 30 (1992)
- Imikaiá: videoclipe para voz e teclado op. 29 (1992)
- Pega essa nêga e chêra para piano solo op.28 (1991)
- Pega essa nêga e chêra para flauta e piano op. 27 (1991)
- Vés para piano solo op. 26 (1990)
- Flux para violoncelo solo op. 25 (1989)
- Variáveis para piano solo op. 24 (1987)
- Fantasia para piano solo op. 23 (1986)
- Abertura Halley para Orquestra Sinfônica op. 22 (1986)
- Ritorna Vivaldi e tutti! para Orquestra de Cordas op. 21 (1985)
- Atotô balzare, si, si, como no! para 5 pc e piano op. 20 (1985)
- Cuncti-Serenata para piano solo op. 19 (1984)
- 1,2,3 Fantasia para piano a 4 mãos op. 18 (1984)
- Iscô-Iô para quinteto de metais op. 17 (1983)
- Quarteto de Cordas n.2 “Brasiléia” op. 16 (1983)
- Ûbabá, o que diria Bach! para Orquestra de Câmara op. 15 (1983)
- Rota e Desvio para conjunto misto op. 14 (1982)
- Suíte Falada para grupo de faladores op. 13 (1981)
- Iô-Iá para grupo de faladores op. 12 (1981)
- Deslizes para conjunto misto op. 11 (1981)
- O povo e seus asseclas para narrador, grupo de faladores e cordas op. 10 (1981)
- A Barca para grupo de faladores op. 9 (1980)

- Trio para cordas (vn,vla,vc) op. 8 (1978)
- 2 electronic pieces tape op. 7 (1977) (perdida)
- Quarteto de Cordas n.1 op. 6 (1977)
- Bundle (Tece) para flauta solo op. 5 (1977)
- Two premises (Oscila) para piano solo op. 4 (1977)
- Two seconds of a dead hope para tenor, vn e vc op. 3 (1976)
- Isn't it necessary? para voz e cordas op. 2 (1976)
- Prodeo para fl, cl e cordas op. 1 (1976)

## APÊNDICE C

### REGISTRO DE PERFORMANCES

#### 2016

- 432. Yêlêlá Twendê op. 87 para 2 sopranos, baixo e orquestra sinfônica (9.08.2016): Rádio Educadora – IRDEB, Programa Multicultura, CD Bahia Music Export v. 1, SECULT-BA.
- 431. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para grupo de percussão e piano (26.07.2016): apresentação comentada, Programa Multicultura, Rádio Educadora – IRDEB, Salvador-BA, Bahia Ensemble, Piero Bastianelli (Regente), CD Outros Ritmos / Prêmio Copene 1996 (Paulo Costa Lima e Wellington Gomes).
- 430. Canção da UFBA op. 50 para soprano e conjunto (05.07.2016): Aula Inaugural 2016, UFBA 70 Anos, Reitoria da UFBA, Vanda Otero (voz), Alex Pochat e Tadeu Mascarenhas (arranjo).
- 429. Eis Aqui op. 65 para piano solo (17.06.2016): Centro Cultural Brasil-Chile, Santiago-Chile, Beatriz Alessio (piano).
- 428. Eis Aqui op. 65 para piano solo (15.06.2016): Auditório da Biblioteca Nacional, Santiago-Chile, Beatriz Alessio (piano).

- 427. Iô-Iá op. 10 (excerto) para grupo de faladores (31.05.2016): Auditório do IGEO-UFBA, Salvador-BA, performance com o público.
- 426. Look at the sky op. 109 para clarineta e piano (11.05.2016): UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Pedro Robatto (clarineta), Beatriz Alessio (piano).
- 425. Eis Aqui op. 65 para piano solo (11.05.2016): UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Beatriz Alessio (piano).
- 424. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (22.03.2016): Salão do Hotel Mercure, São Paulo-SP (audição privada), Adélia Issa (soprano), Edelson Gloeden (violão).
- 423. Cabinda: nós somos pretos op. 104 para orquestra sinfônica (19.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Teatro Castro Mendes, Campinas-SP, Orquestra Sinfônica de Campinas, Ricardo Bologna (Regente).
- 422. Serenata Ayó op. 76 para orquestra sinfônica (19.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Teatro Castro Mendes, Campinas-SP, Orquestra Sinfônica de Campinas, Ricardo Bologna (Regente).
- 421. Ibejis I op. 41 para flauta e clarineta (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Maycon Lack (flauta), Matteo Ricciardi (clarineta).
- 420. Ibejis II op. 92 para flauta e clarineta (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 419. Ibejis I op. 41 para flauta e clarineta (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 418. Look at the sky op. 108 para clarineta solo (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Pedro Robatto (clarineta).

- 417. Aboio I op. 65 para flauta solo (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Lucas Robatto (flauta).
- 416. Só... op. 89 para flauta, clarineta, trompete, violino e violoncelo (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Paulo Ronqui (trompete), Waleska Siecskowska (violino), Anderson Fiorelli (violoncelo).
- 415. Aboio II op. 94 para flauta solo (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Lucas Robatto (flauta).
- 414. Caipiroska op. 80 para violino e piano (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Luiz Amato (violino) e Hyun Kim (piano).
- 413. Trans-Yakisôbá op. 105 para flauta e clarineta, (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 412. The real thing op. 100 para “ would-be” clarineta e piano (18.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório da Adunicamp – UNICAMP, Campinas-SP, projeção sonora.
- 411. Iô-Iá op. 10 (excerto) para grupo de faladores (31.05.2016): Auditório do CPFL, Campinas-SP, performance com o público.
- 410. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para grupo de percussão e piano (16.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório do CPFL, Campinas-SP, GRUPU – Grupo de Percussão da Unicamp, Fernando Hashimoto (Regente), Thais Nicolau (piano).
- 409. Paisagem Baiana op. 90 para quinteto de clarinetas (16.03.2016): III Festival de Música Contemporânea Brasileira, Auditório do CPFL, Campinas-SP, Pedro Robatto (cla-

rineta solo) e Quarteto de Clarinetas “Torcendo o Dedo”: Reinaldo dos Anjos, Júlio Oliveira, Carlos Eduardo da Silva e Rafael Nini.

- 408. Atotô do L'homme armé op. 39 para conjunto misto (31.01.2016): Música Contemporânea – Concertos CPFL às 22h, Rádio Cultura FM, São Paulo-SP, Bahia Ensemble, Pietro Bastianelli (Regente).
- 407. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (31.01.2016): Música Contemporânea – Concertos CPFL às 22h, Rádio Cultura FM, São Paulo-SP, Lucas Robatto (flauta), Mario Ulloa (violão).

## 2015

- 406. Trans-Yakisôbá op. 105 para flauta e clarineta (24.11.2015): 25 Anos do PPGMUS-UFBA, Auditório da EMUS-UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 405. Sete Flechas: Um Batuque Concertante op. 102 para piano e orquestra sinfônica (10.10.2015): estreia, Abertura da XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Teatro Municipal, Rio de Janeiro-RJ, Orquestra Neojibá, Eduardo Torres (Regente), Aleyson Scopel (piano).
- 404. Kabila op. 45 para quarteto de madeiras (27.07.2015): 70 Anos da ABM, Sala Guiomar Novaes, Rio de Janeiro-RJ, Quarteto oriundo do Quinteto Ernesto Nazareth.
- 403. Trans-Yakisoba op. 105 para flauta e clarineta, (11.07.2015), Cine Teatro Glória, Cachoeira-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 402. \* Trans-Yakisôbá op. 105 para flauta e clarineta, (09.07.2015): estreia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, MAB/Petrobras (edital nacional), Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 401. Ibejis op.41 para flauta e clarineta (18.06.2015): Residência Oficial do Brasil em Moscou, Moscou-Rússia, Elena Koren (flauta) e Viktor Kuraus (clarineta).



- 400. S6... op. 89 para quinteto (fl, cl, tp, vn, cello) (18.06.2015): Residência do Brasil em Moscou, Moscou-Rússia, Elena Koren (flauta), Viktor Kuraus (clarineta), Andrei Demin Truba (trompete), Akmaral Jangazina Skripka (violino), Anna Zguskaya (violoncelo), Wendell Kettle (diretor artístico).
- 399. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta, (04.05.2015): MusikHochschule Karlsruhe, Velte-Saal, Karlsruhe-Alemanha, Han Sol Jung (flauta) Paula Huber (clarineta).
- 398. Cabinda: nós somos pretos op. 104 para orquestra sinfônica (18.04.2015): peça comissionada pela Fundação OSESP, Sala São Paulo, São Paulo-SP, OSESP, Marin Alsop (Regente).
- 397. Cabinda: nós somos pretos op. 104 para orquestra sinfônica (17.04.2015): peça comissionada pela Fundação OSESP, Sala São Paulo, São Paulo-SP, OSESP, Marin Alsop (Regente).
- 396. Cabinda: nós somos pretos op. 104 para orquestra sinfônica (16.04.2015): estreia, peça comissionada pela Fundação OSESP, Sala São Paulo, São Paulo-SP, OSESP, Marin Alsop (Regente).
- 395. Iô-Iá op. 10 para grupo de faladores (excerto) (30.01.2015): Aula Inaugural do Curso de Psicologia da Escola Baiana, Campus de Brotas, performance com o público.

## 2014

- 394. Quartettsatz op. 103 para quarteto de cordas (10.11.2014): estreia, peça encomendada pelo MAB, Música de Agora na Bahia, Goethe Institut, Salvador-BA, Mivos Quartet.
- 393. Ponteio n. 2 op.64 para piano solo (09.11.2014): Abertura do I Congresso da TeMA e do Seminário Música de Agora na Bahia – OCA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo Cron, Tatiana Dumas (piano).
- 392. Arroubos op. 67 para solo, duo e trio de flautas (06.11.2014): I Simpósio de Práticas Interpretativas da

UFRJ, Sala da Congregação, EM-UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, João Liberato, Pedro Robatto e Marcio Costa (versão com duas clarinetas).

- 391. Ibejis II op. 92 para flauta e clarineta (24.10.2014), Virtuosi IV, Auditório Eva Herz, Recife-PE, Camará Ensemble, Flávio Hamaoka (flauta), Gueber Santos (clarineta).
- 390. Aboio n. 2 para flauta solo (24.09.2014): '60 anos do compositor Paulo Costa Lima', Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta).
- 389. Bahia Concerto op. 98 para piano e orquestra de cordas (24.09.2014): '60 Anos do compositor Paulo Costa Lima', Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, José Maurício Brandão (Regente), Aleyson Scopel (piano).
- 388. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (24.09.2014): '60 Anos do compositor Paulo Costa Lima', Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 387. A Bahia tá viva? op. 99 para soprano e orquestra de câmara (29.06.2014): XIX Festival Instrumental da Bahia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Camará Ensemble, José Maurício Barreto (Regente), Larissa Lacerda (soprano).
- 386. Iô-Iá op. 10 (excerto) para grupo de faladores (26.03.2014): III Fórum do Pensamento Crítico – 50 Anos da Ditadura Militar no Brasil, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, performance com o público.
- 385. Apanhe o jegue op. 42 para flauta e violão (17.03.2014): Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Vladimir Bomfim (violão).
- 384. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 47 para flauta e violão (17.03.2014): Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Vladimir Bomfim (violão).
- 383. Ziriguidum op. 82 para 8 percussionistas (23.01.2014): Festival de Música de Santa Catarina – FEMUSC, Teatro SCAR, Jaraguá do Sul-SC, Eduardo Ganesella (Regente).

## 2013

- 382. Manteiga op. 101 para saxofone solo (27.11.2013): estreia, Virtuosi II, Teatro Eva Herz, Recife-PE, Clément Himbert (saxofone).
- 381. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (05.10.2013): V Festival Leo Brower, Sala Avellaneda, Teatro Nacional, Havana-Cuba, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 380. Serenata Ayó op. 76 para orquestra sinfônica (02.10.2013): Teatro Municipal de Niteroi, Orquestra Sinfônica Nacional, Lutero Rodrigues (Regente).
- 379. Bahia Concerto op. 98 para piano e orquestra (27.09.2013): estreia, XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Leopoldo Miguez, Escola de Música-UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Orquestra de Cordas da UFRJ, Cláudio Cruz e André Araújo (Regentes), Aleyson Scopel (piano).
- 378. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (13.08.2013): Palacete das Artes, Salvador-BA, Suzana Kato (violoncelo).
- 377. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (06.08.2013): Palacete das Artes, Salvador-BA, Suzana Kato (violoncelo).
- 376. Oriki op. 51 para trompete e piano (15.07.2013): Rádio Vida FM 106.1, Salvador-BA, Heinz Schwebel (trompete), Júlia Akatsu (piano), projeção sonora.
- 375. Ópera do Tatu (1ª parte) Criação Coletiva da Turma de Composição I (20.05.2013): Teatro Vila Velha, Salvador-BA.
- 374. Serenata Ayó op. 76 para orquestra sinfônica (28.03.2013): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Carlos Prazeres (Regente).
- 373. Ibejis n. 2 op. 92 para flauta e clarineta (02.03.2013): Theatro José de Alencar, Fortaleza-CE, Flávio Hamaoka (flauta), Gueber Santos (clarineta).

- 372. Nós temos banana – A Bahia tá viva? op. 99(a) (05.02.2013): em parceria com Alex Pochat, Rádio Educativa, Salvador-BA, projeção sonora.
- 371. Nós temos banana – A Bahia tá viva? op. 99 para carro de som (04.02.2013): estreia nas ruas de Salvador-BA.
- 370. A Bahia está viva? op. 99 para soprano e orquestra de câmara (15.01.2013): estreia Teatro Jorge Amado, Salvador-BA, Camará Ensemble, Jack Fortner (Regente), Larissa Lacerda (soprano).

## 2012

- 369. Ibejis II op. 92 para flauta e clarineta (02.12.2012): UNIRIO, Sala Villa-Lobos. Rio de Janeiro-RJ, GNU, Marcos Lucas Vieira (coordenação), Maria Carolina Cavalcanti (flauta), Thiago Tavares (clarineta).
- 368. Concertino op. 78 para clarineta e cordas (27.11.2012): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, José Maurício Brandão (Regente), Pedro Robatto (clarineta).
- 367. Aboio I op. 65 para flauta solo (20.11.2012): Festival Latino-Americano, Conservatório de Música, Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, Raul Costa D'Ávila (flauta).
- 366. Aboio II op. 94 para flauta solo (20.11.2012): Festival Latino-Americano, Conservatório de Música, Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, Lucas Robatto (flauta).
- 365. Paisagem baiana op. 90 para 5 clarinetas (17.10.2012): OCA, Teatro Vila Velha, Salvador-BA, Gueber Santos, Samuel Oliveira, Lucas Andrade, Eduardo Santos (clarinetas), Pedro Robatto (clarineta solo).
- 364. Saruê de dois op. 37 para duo de clarinetas (13.10.2012): III ClariBogotá, Associação de Clarinetistas da Colômbia, Universidad Central, Teatro Bogotá, Bogotá-Colômbia, Anderson Alves e Ricardo Dourado Freire (clarinetas).

- 363. Saruê de dois op. 37 para duo de clarinetas (13.09.2012): II ClariPeru, Auditório Ccori Wasi, Lima-Peru, Anderson Alves e Ricardo Dourado Freire (clarinetas).
- 362. Januário op. 95 para duo de percussão (21.06.2012): Teatro Vila Velha, Salvador-BA, OCA – Oficina de Composição Agora, MAB – Música de Agora na Bahia, Duo Sacramento: Jorge e Akim Sacramento (percussão).
- 361. Ibejis II op. 92 para flauta e clarineta (20.06.2012): Fundação Gregório de Mattos, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador-BA, OCA – Oficina de Composição Agora, MAB – Música de Agora na Bahia, Flávio Hamaoka (flauta), Gueber Santos (clarineta).
- 360. Aboio II op. 94 para flauta solo (19.06.2012): estreia, OCA – Oficina de Composição Agora, MAB – Música de Agora na Bahia, Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta).
- 359. Januário op. 95 para duo de percussão (02.05.2012): Goethe Institut, Salvador-BA, Núcleo de Percussão da UFBA, Duo Sacramento: Jorge e Akim Sacramento.
- 358. Januário op. 95 para duo de percussão (23.04.2012): estreia, University of Tennessee-USA, CST Boling 112, Martin-Tennessee, Duo Sacramento: Jorge e Akim Sacramento.
- 357. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (24.02.2012): Harold Golen Gallery, Acústica 21, Miami-Flórida-USA, Jason Calloway (violoncelo).

## 2011

- 356. Aboio op. 65 para flauta solo (13.12.2011): Université de Montréal, Sala Claude Champagne, Montreal-Canadá, Clara Rodrigues (flauta).
- 355. Ibejis II op. 92 para flauta e clarineta (08.12.2011): estreia, OCA – Oficina de Composição Agora e EMUS-UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Flávio Hamaoka (flauta), Gueber Santos (clarineta).

- 354. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (15.07.2011): Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo-SP, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 353. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (2011): Apresentação em entrevista do Duo Robatto, Programa Aprovado, TV Bahia, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).

## 2010

- 352. Só... op. 89 para quinteto (fl, cl, tp, vn, vc) (09.12.2010): FUNARTE – Feira de Música, Palácio das Artes, Sala Juvenal Dias, Belo Horizonte-MG, GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Samuel Dias (violino), Suzana Kato (cello) Heinz Schwebel (trompete).
- 351. Yêlêlá Twendê op. 87, para 2 sopranos, baixo e orquestra sinfônica (07.11.2010): Sociedade de Música Contemporânea da África do Sul e Projeto BAFRIK, Cidade do Cabo-África do Sul, Projeção sonora.
- 350. \* Só... op. 89 para fl, cl, vn, vc, tp (04.11.2010): estreia, Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Samuel Dias (violino), Suzana Kato (cello), Heinz Schwebel (trompete).
- 349. Yêlêlá Twendê op. 87 para orquestra sinfônica (27 a 31.10.2010): Feira Internacional Womex, Pavilhão do Brasil-Bahia, Copenhagen-Dinamarca, Obra selecionada para projeção sonora na Womex 2010.
- 348. Yêlêlá Twendê op. 87 2 sopranos, baixo e orquestra sinfônica (27.10.2010): Cidade do Cabo-África do Sul, Projeto BAFRIK (intercâmbio entre a Bahia e a África), projeção sonora.
- 347. Yêlêlá Twendê op. 87 para 2 sopranos e orquestra sinfônica (18 a 23.10.2010): Expo Xangai-China, Pavilhão do Brasil / Bahia, Xangai-China.
- 346. Divertimento mineral op. 84 para fl, cl, vn, vc, tp, pn (13.10.2010): Festival de Santos e São Paulo, Auditório do

SESC – Vila Mariana, São Paulo-SP, Ensemble Música Nova, Jack Fortner (Regente).

- 345. Aboio op. 65 flauta solo (25.08.2010): XX ANPPOM-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Departamento de Música da UDESC, Auditório do Bloco Central Florianópolis-SC, Raul Costa D'Ávila (flauta).
- 344. Calcinha Stück op. 91 para 3 sopranos e percussão (27.07.2010): Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Maria Cristina, Vanda Otero e Aishá Roriz (sopranos), Núcleo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 343. Aboio op. 65 flauta solo (22.07.2010): Conservatório de Música – UFPEL, Auditório, Pelotas-RS, Raul D'Ávila (flauta).
- 342. Calcinha Stück op. 91, para 3 sopranos e percussão (21.07.2010): estreia, Goethe Institut, Auditório, Salvador-BA, Maria Cristina, Vanda Otero e Aishá Roriz (sopranos), Núcleo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 341. Paisagem baiana op. 90 para 5 clarinetas (11.06.2010): estreia, Auditório da EMUS-UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto, Lucas Andrade, Gueber Santos, Felipe de Souza e Felipe Gomes Freitas (clarinetas, professor e alunos do PPGMUS).
- 340. Paisagem baiana op. 90 para 5 clarinetas (04.06.2010): 9 Encontro Brasileiro de Clarinetistas, Auditório da Escola de Música da UNB, Brasília-DF, Pedro Robatto, Lucas Andrade, Gueber Santos, Felipe de Souza e Felipe Gomes Freitas (clarinetas, professor e alunos do PPGMUS-UFBA).
- 339. Saruê de Dois op. 38 para 2 clarinetas (02.06.2010), 9 Encontro Brasileiro de Clarinetistas, Auditório da Escola de Música da UNB, Brasília-DF, Ricardo Dourado Freire e Marcos Cohen (clarinetas).
- 338. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (02.05.2010): Teatro do SESI, São Paulo-SP, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 337. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (26.03.2010): Conferência Marilena Chauí, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).

- 336. Aboio op. 65 para flauta solo (12.03.2010): Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL – Ministério da Cultura, Maison du Brésil, Paris-França, Raul Costa D’Ávila (flauta).
- 335. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (12.02.2010): Tournée USA, Manhattan Music School, Studio 610, New York-NY, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 334. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (09.02.2010), Tournée USA, Ithaca College, Ford Hall, New York-NY, Grupo PIAP, John Boudler, (Regente).
- 333. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (06.02.2010): Tournée USA, New York State University, Buffalo State College, Rockwell Hall, Buffalo-New York, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 332. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (04.02.2010): Tournée USA, Indiana University, Auer Concert Hall, Jacobs School of Music, Bloomington-Indiana, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 331. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (02.02.2010): Tournée USA, Northern Illinois University, Boutell Memorial Concert Hall, Dekalb-Illinois, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 330. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (01.02.2010): Tournée USA, Northern Illinois University, Boutell Memorial Concert Hall, Dekalb-Illinois, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 329. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (31.01.2010): Tournée USA, University of Illinois, Smith Memorial Hall, Champaign-Urbana-Illinois, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 328. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (29.01.2010): Tournée USA, University of Kentucky, Single-tary Recital Hall, Lexington-Kentucky, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 327. Ziriguídum op. 82 para conjunto de percussão (28.01.2010): Tournée USA, University of Michigan, McIn-



tosh Theatre, Ann Arbor-Michigan, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).

- 326. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão, (26.01.2010): Tournée USA, University of Akron, Guzzetta Recital Hall, Akron-Ohio, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 325. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (25.01.2010): Tournée USA, State University of New York, Rosch Recital Hall, Fredonia-New York, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 324. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (23.01.2010): Tournée USA, Walter Hall, University of Toronto, Ontario-Canadá, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 323. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (21.01.2010): Tournée USA, Eastman School of Music, Room 120, Rochester-New York, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 322. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (19.01.2010): Tournée USA, Keene State College, Redfernd Arts Center, Alumni Recital Hall, Keene-New Hampshire, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 321. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (14.01.2010): Tournée USA, Boston University, College of Fine Arts Building – Room 167, Boston-Massachusetts, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 320. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (12.01.2010): Tournée USA, University of Maine, Minsky Recital Hall, Orono-Maine, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 319. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (11.01.2010): Tournée USA, Fábrica Vic Firth, Newport-Maine, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 318. Ziriguidum op. 82 para conjunto de percussão (11.01.2010): Tournée USA, State University of New York, Staller Center for the Arts, Stony Brook-New York, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).

## 2009

- 317. Kyrie de Nanã op.38 para coro a cappella (17.12.2009): Solenidade de Posse na cadeira 8 da Academia de Letras da Bahia, Academia de Letras, Salvador-BA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 316. Ziriguidum op. 82 para 8 percussionistas (23.09.2009): EMUS-UFBA, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 315. Yêlêlá Twendê op. 87 para 2 sopranos, percussão e baixo elétrico (04.09.2009): Jemus, EMUS-UFBA, Salvador-BA, Vanda Soledade e Aishá Roriz (sopranos), Jorge Sacramento e Érica Sá (Núcleo de Percussão da UFBA), Alex Pochat (baixo elétrico), Paulo Novais (Regente).
- 314. Aboio op. 65 para flauta solo (03.09.2009): EMUS-UFBA, PPGMUS, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta).
- 313. Yêlêlá Twendê op. 87 2 sopranos, percussão e baixo elétrico (27.08.2009): lançamento do site *Concerte-se*, Instituto Goethe, Salvador-BA, OCA – Oficina de Composição Agora e EMUS-UFBA, Vanda Soledade e Aishá Roriz, (sopranos) Jorge Sacramento e Érica Sá (Núcleo de Percussão da UFBA), Alex Pochat (baixo elétrico), Paulo Novais (Regente), projeção sonora.
- 312. Ziriguidum op. 82 para 8 percussionistas (18.07.2009): Auditório do Instituto Goethe, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 311. Aboio op. 65 para flauta solo (14.05.2009): Musée Cantini, Centre National de Creation Musicale, Festival International des Musiques D’Aujourd’hui, Marselha-França, Andréa Ernst (flauta).
- 310. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (09.05.2009): aula show com Wisnik e Nestrowski, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 309. Got it op. 71 para duo de trompetes (janeiro, 2009): Teatro Levino Alcântara, Curso Internacional de Verão da

Escola de Música de Brasília, Heinz Schwebel e Derik Heliston (trompetes).

## 2008

- 308. Iô-Iá para faladores (intervenção artística com participação do público) (05.12.2008): VIII Mercado Cultural, Música sem Palavras, Teatro Castro Alves, Salvador-BA.
- 307. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (27.11.2008): Embaixada Brasileira em Berlim, Carl Phillip Emmanuel Bach Gymnasium, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 306. Trio de Louça op. 86 para marimba e 3 percussionistas (24.11.2008): estreia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Jorge Sacramento, Akim Sacramento, Érica Sá (percussão).
- 305 Aboio para fagote solo op. 72 (01.10.2008): Palestra Concertante Fagote e Oboé, Sala do Coro-TCA, Salvador-BA, Claudia Sales (fagote).
- 304. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (11.09.2008): texto recolhido por Verger, Centro Cultural São Paulo, Sala Adoniran Barbosa, São Paulo-SP, Adélia Issa (soprano), Edelton Gloeden (violão).
- 303. Ziriguidum op. 82 para grupo de percussão (11.07.2008): I Encontro Percussivo de Recife, Teatro de Santa Isabel, Recife-PE, Núcleo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 302. Ziriguidum op. 82 para grupo de percussão (07.07.2008): estreia, Festival 2 de Julho, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA, Jorge Sacramento (Regente).
- 301. Kyrie de Nanã op.38 para coro a cappella (19.06.2008): Solenidade de Concessão da Medalha Thomé de Souza a Paulo Costa Lima, Câmara de Vereadores, Salvador-BA, Corronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).

- 300. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (21.05.2008): UFMS, Teatro Glauce Rocha, Campo Grande-MS, Adélia Issa (voz), Edelson Gloeden (violão).
- 299. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (20.05.2008): Reitoria da UFBA, Madrigal da UFBA, Leandro Gazineo (Regente).
- 298. Caipiroska op. 80 para violino e piano (01.02.2008): Jourdan Cité Universitaire, Maison du Brésil, Salle Lúcio Costa, Paris-França, Paula da Matta (piano), Ricardo Menezes (violino).
- 297. Vés op. 26 para piano solo (01.02.2008): Jourdan Cité Universitaire, Maison du Brésil, Salle Lúcio Costa, Paris-França, Zélia Chueke (piano).
- 296. Eis Aqui op. 68 para piano solo (31.01.2008): Jourdan Cité Iniversitaire, Maison du Brésil, Salle Lúcio Costa, Paris-França, Zélia Chueke (piano).
- 295. Eis Aqui op. 68 para piano solo (2008), Teatro Oficina, São Paulo-SP, Eduardo Santos (piano).

## 2007

- 294. Divertimento Mineral op. 84 para sexteto (fl, cl, vn, vc, tp, pn) (14.11.2007): Teatro Castro Alves, Sala da Orquestra, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarinete), Heinz Schwebel (trompete), Alexandre Casado (violino), Suzana Kato (cello), Júlia Akatsu (piano), Olivier Cuendet (Regente).
- 293. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (23.09.2007): Palácio das Artes, Sala Juvenal Dias, Belo Horizonte-MG, Adélia Issa (voz), Edelson Gloeden (violão).
- 292. Vés op. 26 para piano solo (01.09.2007): I FIMC, Teatro Gregório de Mattos, Salvador-BA, Zélia Chueke (piano).
- 291. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (14.07.2007): Leitheimer Schlosskonzerte, Donaueschingen-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).

- 290. Vés op.26 para piano solo (23.05.07): III SAMC, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Zélia Chueke (piano).
- 289. Serenata Ayó op. 76 para orquestra sinfônica (28.03.2007): estreia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Erick Vasconcellos (Regente).
- 288. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (06.03.2007): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Sala do Coro do TCA, Ângelo Rafael Fonseca (Regente).
- 287. Ponteio op. 81 para flauta e violino (2007): estreia, Festival de Inverno SESC, Teatro da Prefeitura, Teresópolis-RJ, Lucas Robatto (flauta), Ricardo Menezes (violino).
- 286. Ponteio op. 81 para flauta e violino (2007): Auditório do GLTA – Grêmio Literário Tristão de Ataíde, Ouro Preto-MG, Lucas Robatto (flauta), Ricardo Menezes (violino).

## 2006

- 285. Concertino op. 78 para clarineta e cordas (11.10.2006): estreia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Wellington Gomes (Regente), Pedro Robatto (clarineta).
- 284. Caipiroska op. 80 para violino e piano (18.08.2006): estreia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Minghuan Xu (violino), Winston Choi (piano).
- 283. Brincando com a Louça op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (08.08.2006): Pro Helvetia, Palácio da Aclamação, Salvador-BA, Grupo GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Alexandre Casado (violino), Alexander Chichilov (viola), Suzana Kato (cello), Eduardo Torres, (piano).
- 282. Brincando com a Louça op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (07.08.2006): Pro Helvetia, Auditório da Escola de Música da UFBA, Salvador-BA, Grupo GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Alexandre Casado (violino), Alexander Chichilov (viola), Suzana Kato (cello), Eduardo Torres, (piano).

- 281. Brincando com a Louça op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (06.08.2006): Pro Helvetia, Biblioteca Central Epiphâneo Dórea, Aracaju-SE, Grupo GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Alexandre Casado (violino), Alexander Chichilov (viola), Suzana Kato (violoncelo), Eduardo Torres, (piano).
- 280. Brincando com a Louça op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (05.08.2006): Pro Helvetia e Fundação Nilcati de Luze, Auditório Guedes de Miranda, Maceió-AL, Grupo GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Alexandre Casado (violino), Alexander Chichilov (viola), Suzana Kato (violoncelo), Eduardo Torres (piano).
- 279. Lembrando e Esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e piano (22.05.2006): XIV Festival de Música Instrumental da Bahia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, João Liberato (flauta), João Raone (violão).
- 278. Saruê de Dois op. 37 para duo de clarinetas (25.01.2006): Curso Internacional de Verão, Teatro Levino de Alcântara, Brasília-DF, Pedro Robatto e Joel Barbosa (clarinetas).

## 2005

- 277. Eine Kleine Atotô Musik op. 75 para orquestra de câmara (28.09.2005): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Osvaldo Colarusso (Regente).
- 276. Eine Kleine Atotô Musik op. 75 para orquestra de câmara (27.09.2005): estreia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Osvaldo Colarusso (Regente).
- 275. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (14.09.2005): IV Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, Museu de Arte Sacra, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 274. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (11.09.2005): Penn State University, Altoona-Pennsylvania, USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).

- 273. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (09.09.2005): Trinity Lutheran Church, Bedford-Pennsylvania, USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 272. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (08.09.2005): Westmon-Hilltop High School, Johnstown-Pennsylvania, USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 271. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (01.09.2005): Teatro ACBEU, Salvador-BA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 270. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella, (31.08.2005): MinC e Juniata College, Teatro ACBEU, Salvador-BA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 269. Brincando com a Louça, op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (15.08.2005): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo GIMBA: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Alexandre Casado (violino), Alexandre Chichilov (viola), Diana Santiago (piano).
- 268. Aboio op. 65 para flauta solo (16.06.2005): UFRGS, Auditorium Tasso Corrêa, Porto Alegre-RS, Leonardo Winter (flauta).
- 267. Aboio op. 65 para flauta solo (13.04.2005): Sala Ettore Bosio, Belém-PA, Flauta: Lucas Robatto.
- 266. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (08.04.2005): Long Island-USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho e Russell Shelley (Regentes).
- 265. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (02.04.2005): Most Holy Trinity Catholic Church, Huntingdon-PA, USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho e Russell Shelley (Regentes).
- 264. Kyrie de Nanã op. 38 para coroa cappella (14.03.2005): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Coronlaine, Russell Shelley (Regente).
- 263. Brincando com a Louça op. 74 para sexteto (fl,cl,vn,vla,vc,pn) (04.02.2005): estreia, Konzert Haus, Berlim-Alemanha, Modern Art Sextet: Klaus Schopp (flauta), Unolf Wântig (clarineta), Theodor Flindell (violino), Chang-

-Yun Yoo (viola), Matias de Oliveira Pinto (violoncelo), Yori-ko Ikeya (piano).

## 2004

- 262. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (29.11.2004): Anfiteatro Cícero Diniz, Uberlândia-MG, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 261. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (25.11.2004): Mosteiro de São Bento, Olinda-PE, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 260. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (24.11.2004): Conservatório Pernambucano de Música, Recife-PE, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 259. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (19.11.2004): Teatro Santa Catarina, Cabedelo-PB, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 258. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (18.11.2004): Igreja de São Francisco, João Pessoa-PB, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 257. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (16.11.2004): Biblioteca Pública Epiphânio Dória, Aracaju-SE, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 256. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (14.11.2004): Teatro Carlos Gomes, Vitória-ES, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 255. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (6.11.2004): Coreografia de Lia Robatto, Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Alex e Alessandro de Jesus (dançarinos do Projeto Axé).
- 254. Arroubos, op.67 para 1, 2, 3 e 4 flautas (6.11.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato, Elisa Goritzki, Eduardo Santos (flautas) e Lucas Robatto (flauta em sol).



- 253. Oriki de Erinlê op. 52 para voz e violão (20.10.2004): I Simpósio de Música Contemporânea Colômbia-Brasil, Teatro da Universidad EAFIT, Medellín-Colômbia, Adélia Issa (voz), Edelson Gloeden (violão).
- 252. Peripécias op. 56 n. 1 e 2 para clarineta solo (11.09.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto (clarineta).
- 251. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (10.09.2004): Most Holy Trinity Catholic Church, Huntingdon-Pennsylvania, USA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 250. Vés op. 26 para piano solo, (26.08.2004): Universidade Federal de Goiás, Seminário Nacional de Pesquisa em Música, Goiânia-GO, Zélia Chueke (piano).
- 249. Vés op. 26 para piano solo (16.08.2004): Livraria Cultura, Shopping Villa-Lobos, São Paulo-SP, Zélia Chueke (piano).
- 248. Vés op. 26 para piano solo (15.08.2004): Série Clássicos de Domingo, MUBE, São Paulo-SP, Zélia Chueke (piano).
- 247. Iô-Iá op. 12 para grupo de faladores (07.08.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo OCA – UFBA.
- 246. Oriki de Xangô, op. 60 para soprano, piano e percussão (07.08.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Ana Paula Barreiro (soprano), Maria da Graça Ferreira (piano), Jorge Sacramento (bateria).
- 245. Vés op. 26 para piano solo (14.07.2004): Série Música nos Museus, Museu da República, Rio de Janeiro-RJ, Zélia Chueke (piano).
- 244. O Brasil Merece, sem *opus*, (10.07.2004): em parceria com Formiga (Cosme de Oliveira Sampaio), Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, OCA – Oficina de Composição Agora-UFBA.
- 243. Aboio op. 65 para flauta solo (10.07.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Leonardo Winter (flauta).

- 242. Vés op. 26 para piano solo (08.07.2004): Série Petrpar, Teatro São Pedro, Porto Alegre-RS, Zélia Chueke (piano).
- 241. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (05.06.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Coronlaine, Cícero Alves Filho (Regente).
- 240. Duo op.61 Quase-Chorinho para flautas (08.05.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato e Eduardo Santos (flautas).
- 239. Eis Aqui! op. 68 para piano solo (03.04.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Paulo Gondim (piano).
- 238. Ibejis op. 41 para duo de flauta e clarineta (03.04.2004): Série Brasil, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 237. Eis Aqui op. 68 para piano solo (31.03.2004): Bossa Nova in De Rode Pomp, Ghent-Bélgica, Antônio Eduardo Santos (piano).
- 236. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (14.03.2004): Theater am Gleis Winterthur, Winterthur-Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).

## 2003

- 235. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (06.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Coro Coronlaine, Cícero Alves Filho, (Regente).
- 234. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (06.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato (flauta) João Raone (violão).
- 233. Aboio op. 65 para flauta solo (06.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta).
- 232. Canções Afro-baianas op. 60 (06.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-

- BA, Eduardo Torres (piano), Lucas Robatto (flauta), Jorge Sacramento (percussão), Ana Paula Barreiro (voz).
- 231. Eis aqui op. 68 para piano solo (04.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Paulo Gondim (piano).
  - 230. Canções Afro-baianas op. 60 (04.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Eduardo Torres (piano), Lucas Robatto (flauta), Jorge Sacramento (percussão), Ana Paula Barreiro (voz).
  - 229. Arroubos op. 67 para flauta (04.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta).
  - 228. Abertura do Tempo op.69 para 2 trompetes (03.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Heinz Schwebel e Joathan Nascimento (trompetes).
  - 227. Canções Afro-baianas op. 60 (03.12.2003): estreia, V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Programação de Música Erudita, Reitoria da UFBA, Eduardo Torres (piano), Lucas Robatto (flauta), Jorge Sacramento (percussão), Ana Paula Barreiro (voz).
  - 226. Apanhe o Jegue op.42 para flauta e violão (03.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato (flauta) e João Raone (violão).
  - 225. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op.49 para flauta e violão (03.12.2003): V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato (flauta) João Raone (violão).
  - 224. Abertura do Tempo op.69 para 2 trompetes (02.12.2003): estreia, V Mercado Cultural – Casa Via Magia, Hotel Tropical, Salvador-BA, Heinz Schwebel e Joathan Nascimento (trompetes).
  - 223. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (30.11.2003): Theater St. Gallen, Aarau-Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta) e Pedro Robatto (clarineta).

- 222. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (28.11.2003): Musik-Akademie der Stadt Basel, Inspiration Brasil, Basel-Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta) Pedro Robatto (clarineta).
- 221. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (26.11.2003): Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, Aarau-Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta) Pedro Robatto (clarineta).
- 220. Eis aqui op. 68 piano solo (14.11.2003): XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Marina Spoladore (piano).
- 219. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (07.11.2003): Inspiration Brasil, Ovaler Saal im Palaisgebäude, Bad Doberan-Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 218. Aboio op. 65 para flauta (06.11.2003): Musikpavillon, Obergrundstr, Luzern-Suíça, Leonardo Winter (flauta).
- 217. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (28.10.2003): Hochschule für Musik, Neuer Saal, Basel- Suíça, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 216. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (20.10.2003): Auditório do IRDEB, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 215. Ponteio n. 2 op. 64 para piano solo (27.09.2003): estreia, Antasten Festival, Heilbron-Alemanha, Silvia Belfiori (piano).
- 214. Eis aqui op. 68 para piano solo (28.08.2003): estreia, Festival Música Nova de Santos, Teatro Brás Cubas, Santos-SP, Antônio Eduardo Santos (piano).
- 213. Aboio op. 65 para flauta (25.08.2003): Auditório Tasso Corrêa, Porto Alegre-RS, Lucas Robatto (flauta).
- 212. Aboio op. 65 para flauta (23.08.2003): UFPEL, Salão Milton de Lemos, Pelotas-RS, Leonardo Winter (flauta).
- 211. Vés op. 26 para piano (10.08.2003): Museu Brasileiro da Escultura Marilíisia Rathsam, São Paulo-SP, Zélia Chueke (piano).

- 210. Vés op. 26 para piano (05.08.2003): XVIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Zélia Chueke (piano).
- 209. Apanhe o Jegue, op. 42 para flauta e violão (30.07.2003): Igreja de Nossa Senhora do Boqueirão, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Mario Ulloa (violão).
- 208. Aboio op. 65. para flauta solo (29.07.2003): XVIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Recital, Lucas Robatto (flauta).
- 207. Aboio op. 65, para flauta solo (27.06.2003): Festival de Música Contemporânea comemorativo aos 80 Anos de Gilberto Mendes, Espaço Cultural do Campus de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto-SP, Felipe de Castro (flauta).
- 206. Vés op. 26 para piano solo (23.05.2003): Colloque International L'interpretation pianistique au XXe siècle, Amphi Audiovisuel, Evry-França, Zélia Chueke (piano).
- 205. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (17.05.2003): Festival Viva La Musica, Benaroya Hall, Seattle-USA, Seattle Symphony, Alastair Willis (Regente).
- 204. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (22.04.2003): Recital de Graduação, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato (flauta).
- 203. Arroubos op. 67 para flauta solo (22.04.2003): estreia, Recital de Graduação, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, João Liberato (flauta).
- 202. Aboio op.65 para flauta solo (25.03.2003): Auditório da Escola de Música da UFBA, Salvador-BA, Leonardo Winter (flauta).
- 201. Aboio op. 65 para flauta solo (20.03.2003): estreia, Recital de Doutorado, Escola de Música da UFBA, Salvador-BA, Leonardo Winter (flauta).
- 200. Duo-Chorinho op. 61 para flautas (22.01.2003): Olympic College, Room M122, Seattle-USA, Felix Skowronek e Pamela Ryker (flautas).

- 199. Bori op. 66 para trompete e trombone (17.01.2003): estreia, Festival de Brasília, Teatro Levino de Alcântara, Brasília-DF, Heinz Schwebel (trompete), Radegundis Feitosa Nunes (Trombone).

## 2002

- 198. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (03.09.02): Festival Unerhoerte Musik, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 197. Pega essa nêga e chêra op. 28 para flauta e piano (05.08.02): XVII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Gabriela Frank (piano).
- 196. Kyrie de Nanã op. 38 para coro a cappella (25.07.02): estreia, USP, São Paulo-SP, Coral da USP, Marco Antônio da Silva Ramos (Regente).
- 195. Canção da UFBA op. 50 para voz e conjunto (08.07.02): Letra de José Carlos Capinam, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Janaína Carvalho (voz) e Grupo de Alunos do Programa ACC – Atividade Curricular em Comunidade – UFBA.
- 194. Saruê de dois op. 37 para duas clarinetas (25.05.02): Sexta de Arte, Escola de Música da UFPA, Belém-PA, Jacob Cantão e Marcos Cohen (clarinetas).
- 193. Saruê de dois op. 37 para duas clarinetas (24.05.02): XVI Festival de Música Brasileira, Sala Ettore Bósio, Belém-PA, Marcos Cohen e Jacob Cantão (clarinetas).
- 192. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (abril de 2002): Juilliard School of Music, New York-USA, Juilliard New Music Ensemble, Joel Sachs (Regente).
- 191. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (15.03.02): Tongyeong International Music Festival, Tongyeong – Night Studio 3 – Small Hall, Coreia do Sul, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).

- 190. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (12.03.02): BEXCO, Coreia do Sul, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 189. Duo Chorinho op. 61 para flautas (08.01.2002): estreia, The Composers' Ensemble at Princeton, New Music for flutes, Princeton-USA, Laura Ronai e Tom Moore (flautas).

## 2001

- 188. Serenata Kabila op. 54 para orquestra sinfônica (26.10.2001): XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, OSBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 187. Serenata Kabila op. 54 para orquestra sinfônica (24.10.2001): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 186. Serenata Kabila op. 54 para orquestra sinfônica (23.10.2001): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, OSBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 185. Vés op. 26 para piano solo (14.10.2001): New York Public Library, Donnell Auditorium, New York-USA, Zélia Chueke (piano).
- 184. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (16.07.2001): SBPC Cultural – 53ª Reunião da SBPC, Noites Culturais, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 183. Oriki de Xangô op.60 para voz, percussão e teclado (15.07.2001): estreia, Abertura da 53ª SBPC, Centro de Convenções, Salvador-BA, Mariella Santiago (soprano), Jorge Sacramento (percussão), Eduardo Torres (piano).
- 182. Peripécias op. 55 para clarineta solo (14.07.2001): 53ª SBPC, Espetáculo “É Proibido Proibir”, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Meran Vargens (Direção), Pedro Robatto (clarineta).

- 181. Imikaiá op. 32 para piano (03.05.2001): Centro Culturale Svizzero, Milão-Itália, Margherita Traversa (piano).

## 2000

- 180. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (05.12.2000): University of Washington, School of Music, Brechemin Auditorium, Seattle-USA, Lucas Robatto (flauta), Jensina Byington (piano).
- 179. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (30.11.2000): University of Washington, School of Music, Meany Theater, Seattle-USA, Lucas Robatto (flauta), Jensina Byington (piano).
- 178. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (05.11.2000): University of Washington, School of Music, Brechemin Auditorium, Seattle-USA, Lucas Robatto (flauta), Jensina Byington (piano).
- 177. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (02.11.2000): University of Utah, Dumke Recital Hall, Salt Lake City-Utah, Lucas Robatto (flauta), Jensina Byington (piano).
- 176. Imikaiá op. 32 para piano solo (24.10.2000): Palazzo Santacroce, Instituto Ítalolatino-americano, Roma-Itália, Margherita Traversa (piano).
- 175. Ponteio op. 35 para piano (24.10.2000): Palazzo Santacroce, Instituto Ítalolatino-americano, Roma-Itália, José Eduardo Martins (piano).
- 174. Vassourinhas op. 46 para piano solo (24.10.2000): Palazzo Santacroce, Instituto Ítalolatino-americano, Roma-Itália, José Eduardo Martins (piano).
- 173. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (22.10.2000): Shoreline Community College, Music Department, SCC Theater, Seattle-USA, Lucas Robatto (flauta), Jensina Byington (piano).



- 172. Serenata Kabila op. 54 para orquestra sinfônica (14.10.2000): Sala São Paulo, São Paulo-SP, OSESP, John Neschling (Regente).
- 171. Serenata Kabila op. 54 para orquestra sinfônica (12.10.2000): estreia, Sala São Paulo, São Paulo-SP, OSESP, John Neschling (Regente).
- 170. Vassourinhas op. 46 para piano solo (29.08.2000): Festival Música Nova de Santos, Teatro Municipal de Santos, Santos-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 169. Vés op. 26, para piano solo (07.06.2000): UNIRIO, Instituto Villa-Lobos, Sala Villa-Lobos, Rio de Janeiro-RJ, Zélia Chueke (piano).

## 1999

- 168. Divertimento op. 53 para orquestra sinfônica (29.10.1999): XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Centro Cultural Banco do Brasil, Rotunda, Rio de Janeiro-RJ, Orquestra Sinfônica da Bahia, Erick Vasconcelos (Regente).
- 167. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (25.08.1999): 35 . Festival Música Nova de Santos e S. Paulo, Teatro São Pedro, São Paulo-SP, Maria José Carrasqueira (flauta), Antônio Carlos Carrasqueira (piano).
- 166. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (24.08.1999): 35 . Festival Música Nova de Santos e S. Paulo, Teatro Municipal de Santos, Santos-SP, Maria José Carrasqueira (flauta), Antônio Carlos Carrasqueira (piano).
- 165. Lembrando e Esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (1999): Programa Encontro com Chorinho, Rádio Educadora, Salvador-BA.

## 1998

- 164. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (30.08.1998): 34 Festival Música Nova de S. Paulo, Museu de Arte Mo-

derna, São Paulo-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).

- 163. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (30.08.1998): 34 Festival Música Nova de S. Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 162. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (23.05.1998): Church of Our Lord, Victoria-Canadá, Lanny Pollet (flauta), Patricia Kostek (clarineta).
- 161. Oriki de Erinlê op. 52 para soprano e violão (20.03.1998): Embaixada brasileira em Washington, The Brazilian-American Cultural Institute, Washington-USA, Adélia Issa (voz), Edelton Gloeden (violão).
- 160. Arranjo da Canção “Tropicália” de Caetano Veloso, em parceria com Wellington Gomes, (Carnaval de 1998), Bloco Folia Universitária da UFBA, Farol da Barra, Salvador-BA, Banda Didá.
- 159. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1998): Universidade de Sapposo, Sapposo-Japão, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 158. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1998): 34 Festival Música Nova de S. Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo-SP, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).

## 1997

- 157. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (15.12.1997): Festival Steglitzer Tage für Neue Music, Berlin-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 156. Quarteto de Cordas n. 2 op. 16 Brasileira (14.11.1997): Encontro Nacional de Compositores, Teatro Goiânia, Goiânia-GO, Ludmila Vinecka (violino), Cláudio Cohen (violino), Glêsse Collet (viola), Guerra Vicente (Violoncelo).
- 155. Kabila op. 45 para quarteto de madeiras (01.11.1997): FUNARTE-MINC, XII Bienal de Música Brasileira Con-

- temporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Antônio Carlos Portela (flauta), Gustavo Seal Carvalho (oboé), Pedro Robatto (clarineta), Cláudia Sales (fagote).
- 154. Vassourinhas op. 46 para piano solo (21.10.1997): Sala De Rode Pomp, Gent-Bélgica, José Eduardo Martins (piano).
  - 153. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (19.10.1997): Berlin Theaterforum Kreuzberg, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
  - 152. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (28.09.1997): Berlin Ölbergkirche, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
  - 151. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (27.09.1997): Kühlungsborn Masterkonzert, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
  - 150. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (26.09.1997): Schwerin Festival de Música Latino-Americana, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
  - 149. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (25.09.1997): III Festival Internacional de Flautistas – UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, José Ananias (flauta), Edelson Gloeden (violão).
  - 148. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (25.09.1997): III Festival Internacional de Flautistas, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, José Ananias (flauta), Edelson Gloeden (violão).
  - 147. Canção da UFBA op. 50 (20.09.1997): Seminário do “UFBA em Campo”, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Janaína Carvalho (voz).
  - 146. Atotô do L’homme armé op. 39 para orquestra de câmara (19.09.1997): ISME, ABEM e EMUS-UFBA, Encontro Latino-Americano de Editores de Música, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble – UFBA, Piero Bastianelli (Regente).

- 145. Apanhe o jegue op. 42 para flauta e violão (18.09.1997): Instituto Moreira Salles, Espaço Higienópolis, Higienópolis-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 144. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (18.09.1997): Instituto Moreira Salles, Espaço Higienópolis, Higienópolis-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 143. Ibejis op.41 para flauta e clarineta (01.09.1997): UFBA, Auditório da EMUS, Salvador-BA, Recital de conclusão do mestrado de Pedro Robatto, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 142. Apanhe o jegue op. 42 para flauta e piano (22.08.1997): ECA-USP, Auditório do Depto. de Música, São Paulo-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 141. Lembrando e esquecendo Pixinguinha op. 49 para flauta e violão (22.08.1997): ECA-USP, Auditório do Depto. de Música, São Paulo-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 140. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (11.08.1997): XV Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 139. Vassourinhas op. 46 para piano solo (13.07.1997): Festival Hansa, Fundação Convento D’Orada, Monsaraz-Portugal, José Eduardo Martins (piano).
- 138. Apanhe o Jegue op.42 para flauta e violão (14.05.1997): Teatro Municipal de São Paulo, São Paulo-SP, José Ananias (flauta), Edelton Gloeden (violão).
- 137. Atotô do L’homme armé para orquestra de câmara op. 39 (02.04.1997): Lançamento do CD Outros Ritmos/Prêmio Copene 1996, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 136. Divertimento per una notte de Natale op. 48 para flauta, clarineta e violão (02.04.1997): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lançamento do CD Outros Ritmos/Prêmio Copene

- 1996 (Paulo Costa Lima e Wellington Gomes), Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta), Mário Ulloa (violão).
- 135. Ponteio op.35 para piano solo (02.04.1997): Lançamento do CD Outros Ritmos/Prêmio Copene 1996 (Paulo Costa Lima e Wellington Gomes), Reitoria da UFBA, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).
  - 134. Imikaiá op. 32 para piano solo (02.04.1997): Lançamento do CD Outros Ritmos/Prêmio Copene 1996 (Paulo Costa Lima e Wellington Gomes), Reitoria da UFBA, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).
  - 133. Ibejis op.41 para flauta e clarineta (1997): University of Victoria, Young Recital Hall, Victoria-Canadá, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
  - 132. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (1997): II Festival Nacional de Violão Dilermando Reis, Colégio Fênix, Guaratinguetá-SP, José Ananias (flauta), Edelson Gloeden (violão).
  - 131. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (1997): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
  - 130. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1997): Festival Música Nova, Museu Brasileiro da Escultura-MUBE, São Paulo-SP, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).

## 1996

- 129. Xiré op. 40 para conjunto de percussão e piano (10.12.1996): São Paulo-SP, Grupo PIAP – UNESP, John Boudler (Regente).
- 128. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (08.11.1996): Salon Dorado, Buenos Aires-Argentina, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 127. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (04.11.1996): Saraus da Vila Velha, Museu Carlos Costa Pinto, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).

- 126. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (18.08.1996): I Festival Nacional de Música de Câmara Cine Banguê, Espaço Cultural, João Pessoa-PB, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 125. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (15.08.1996): XIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 124. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (18.07.1996): I Festival Internacional de Buenos Aires, Centro Cultural Municipal General San Martin, Sala Alberdi, Buenos Aires-Argentina, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 123. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (04.07.1996): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 122. Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão (04.07.1996): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Mario Ulloa (violão).
- 121. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (11.04.1996): Festival Sonido de las Americas, Carnegie Hall, New York-USA, ACO Chamber Orchestra, Paul Lustig Dunkel (Regente).

## 1995

- 120. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (13.12.1995): VII Prêmio Eldorado de Música, São Paulo-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 119. Imikaiá op. 32 para piano solo (03.12.1995): L'etude dans la musique brésilienne contemporaine, Paris-França, José Eduardo Martins (piano).
- 118. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (26.11.1995): University of Cambridge, Trinity Hall, Center of Latin American Studies, Cambridge-Inglaterra, José Eduardo Martins (piano).

- 117. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (14.11.1995): Logos Foundation, Gent-Bélgica, José Eduardo Martins (piano).
- 116. Imikaiá op. 32 para piano solo (14.11.1995): Logos Foundation, Gent-Bélgica, José Eduardo Martins (piano).
- 115. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (07.11.1995): USP-ECA, Auditório do Departamento de Música, São Paulo-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 114. Imikaiá op. 32 para piano solo (07.11.1995): USP-ECA, Auditório do Departamento de Música, São Paulo-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 113. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (28.10.1995): VIII Prêmio Eldorado de Música, Teatro Cultura Artística, Sala Rubens Sverner, São Paulo-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 112. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (28.10.1995): Concurso de Música de Câmara e Composição da Faculdade Sta. Marcelina, Faculdade Sta. Marcelina, São Paulo-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta). Obra premiada (Prêmio Max Feffer).
- 111. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (26.10.1995): Concurso de Música de Câmara e Composição da Faculdade Sta. Marcelina, Faculdade Sta. Marcelina, São Paulo-SP, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 110. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (21.10.1995): XXI Festival de Música e Artes de Goiás, Goiânia-GO, José Eduardo Martins (piano).
- 109. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de cordas (11.10.1995): Um Século de Psicanálise, Palácio da Aclamação, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 108. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (15.09.1995): Reitoria da UFBA, XIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).

- 107. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (15.08.1995): XIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 106. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (15.08.1995): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 105. Atotô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (21.07.1995): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 104. Ibejis op. 41 para flauta e clarineta (21.07.1995): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta).
- 103. Xiré op. 40 para conjunto de percussão e piano (1995): Temporada da peça “Péricles Príncipe de Tiro” de William Shakespeare, tradução, adaptação e encenação de Ulysses Cruz, idealização e direção musical de John Boudler, Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP – PIAP.

## 1994

- 102. Xiré op. 40 para conjunto de percussão e piano (23.08.1994): Secretaria de Cultura do Estado de S. Paulo, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo-SP, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 101. Ponteio-Estudo op. 35 para piano (22.08.1994): Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 100. Xiré op.40 para conjunto de percussão e piano (21.08.1994): Secretaria de Cultura do Estado de S. Paulo, Teatro Brás Cubas, Santos-SP, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 99. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (17.04.1994): Centro Cultural Consolidado, Torre Consolidada, Caracas-Venezuela, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).



- 98. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1994): Fundação Cultural de Curitiba, Sala Scabi, Curitiba-PR, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 97. Flux op. 25 para violoncelo e piano (1994): Steglitzer Forum Für Neue Musik, Berlim- Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo), Michael Iber (piano).
- 96. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1994): Estocolmo-Suécia, Peter Schuback (violoncelo).

### 1993

- 95. Beleza nêga pega pura e chêra op. 36 para flauta e orquestra (06.12.1993): Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Orquestra Sinfônica da UFBA, Erick Vasconcelos (Regente), Antônio Carlos Portela (flauta).
- 94. Atôtô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (22.11.1993): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 93. Atôtô do L'homme armé op. 39 para orquestra de câmara (23.10.1993): X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Bahia Ensemble-UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 92. Imikaiá op. 32 para piano solo (11.10.1993): Institut Franco-Portugais, Lisboa-Portugal, José Eduardo Martins (piano).
- 91. Ponteio op. 35 para piano solo (11.10.1993): Institut Franco-Portugais, Lisboa-Portugal, José Eduardo Martins (piano).
- 90. Ponteio op. 35 para piano solo (19.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).
- 89. Ponteio op. 35 para piano solo (18.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Palácio da Aclamação, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).

- 88. Fandango op. 33 para clarineta e piano (11.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto (clarineta), Diana Santiago (piano).
- 87. Sarué de Dois op. 37 para 2 clarinetas (11.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto e Joel Barbosa (clarinetas).
- 86. Fandango op. 33 para clarineta e piano (06.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto (clarineta), Diana Santiago (piano).
- 85. Sarué de Dois op. 37 para 2 clarinetas (06.09.1993): XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Pedro Robatto e Joel Barbosa (clarinetas).
- 84. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (23.08.1993): estreia, XI Seminários Internacionais de Música – UFBA, Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 83. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (13.08.1993): The Juilliard School of Music, Museum of Modern Art, New York-USA, Ju-Ying Song (piano).
- 82. Imikaiá op.32 para piano solo (16.07.1993): 24 . Festival de Inverno de Campos de Jordão, Auditório Cláudio Santoro, Campos de Jordão-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 81. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1993): Internationales Begegnungszentrum der Wissenschaft, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).
- 80. Corrente de Xangô op. 34 para violoncelo solo (1993), Hochschule Für Musik, Berlim-Alemanha, Matias de Oliveira Pinto (violoncelo).

## 1992

- 79. Pega essa nêga e chêra op.28 para piano solo (25.11.1992): VI Festival Latino-Americano de Música, Sala Teresa Carreño, Caracas-Venezuela, Max Lifchitz (piano).

- 78. Imikaiá op. 32 para piano solo (30.08.1992): X Seminários Internacionais de Música – UFBA, V Encontro Anual da ANPPOM, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).
- 77. Pega essa nêga e chêra op. 28 para flauta e piano (26.08.1992): I Encontro Internacional de Música Nova de Curitiba, Teatro do Paiol, Curitiba-PR, Marcos Mesquita (flauta), Vera di Domenico (piano).
- 76. Imikaiá op. 32 para piano solo (18.08.1992): XXVIII Festival Música Nova de Santos, Teatro Municipal Brás Cubas, Santos-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 75. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (18.08.1992): Reitoria da UFBA, X Seminários Internacionais de Música da UFBA, Max Lifchitz (piano).
- 74. Vés op. 26 para piano solo (15.08.1992): X Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Fernando Lopes (piano).
- 73. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (10.08.1992): I Simpósio Internacional de Estudos sobre Jorge Amado, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Elena Rodrigues (flauta), Eduardo Torres (piano).
- 72. Pescaria op. 30 D. Caymmi (arranjo-composição) para piano (10.08.1992): X Seminários Internacionais de Música – UFBA, I Simpósio Internacional de Estudos sobre Jorge Amado, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Eduardo Torres (piano).
- 71. Imikaiá, videoclipe (02.02.1992): TV Bahia – Globo, Salvador-BA, canção utilizada para o videoclipe realizado em homenagem ao dia 2 de fevereiro de 1992. 34 emissões através da TV Bahia, na semana anterior ao evento, Janaína Carvalho (Voz).
- 70. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (23.01.1992): Musikhochschule Karlsruhe, Karlsruhe-Alemanha, Lucas Robatto (flauta) e Luiz Blumenschein (piano).

- 69. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (1992): Academia de Amadores de Música, Lisboa-Portugal, José Eduardo Martins (piano).

## 1991

- 68. Vés op. 26 para piano solo (20.09.1991): CPG Música, Porto Alegre-RS, Alda Oliveira (piano).
- 67. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (28.08.1991): Festival Música Nova de São Paulo, Goethe Institut, São Paulo-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 66. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (27.08.1991): Unicamp, Auditório do Instituto de Artes, Campinas-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 65. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (26.08.1991): Teatro Municipal de Santos. Santos-SP, José Eduardo Martins (piano).
- 64. Vés op. 26 para piano solo (21.08.1991): IX Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Berenice Menegale (piano).
- 63. Pega essa nêga e chêra op. 28 para piano solo (19.08.1991): IX Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, José Eduardo Martins (piano).
- 62. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (15.08.1991): IX Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Eduardo Torres (piano).
- 61. Flux op. 25 para violoncelo e piano (27.05.1991): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Zygmunt Kubala (violoncelo), Donata Madejska Lange (piano).
- 60. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (27.03.1991): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Eduardo Torres (piano).

- 59. Pega essa nêga e chêra op. 27 para flauta e piano (1991): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Lucas Robatto (flauta), Eduardo Torres (piano).

## 1990

- 58. Vés op. 26 para piano solo (25.08.1990): XIII Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Sônia Maria Vieira (piano).
- 57. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (17.08.1990): VIII Seminários Internacionais de Música da UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA: Fernando Santos, Fernando Mascarenhas, Oscar Mauchle, Vanildo Marinho e Ivan Huol, Paulo Gondim (piano), Piero Bastianelli (Regente).
- 56. Vés op. 26 para piano solo (16.08.1990): VIII Seminários Internacionais de Música – UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Alda Oliveira (piano).
- 55. Variáveis op. 24 para piano solo (18.06.1990): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Alda Oliveira (piano).
- 54. Vés op. 26 para piano solo (18.06.1990): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Alda Oliveira (piano).

## 1989

- 53. Fantasia op. 23 para piano solo (03.12.1989): Projeto Música de Câmara, Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte-MG, Beatriz Balzi (piano).
- 52. Ritorna Vivaldi e tutti! op. 21 para orquestra de cordas (28.11.1989): VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Orquestra de Câmara do Brasil, Angélica Faria (Regente).
- 51. Fantasia op. 23 para piano solo (22.11.1989): Concertos BFB Mozarteum Brasileiro, MASP, São Paulo-SP, Beatriz Balzi (piano).

## 1988

- 50. Variáveis op. 24 para piano solo (05.12.1988): Série 2as Musicais – Ano X, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Maria da Graça Ferreira (piano).
- 49. Ritorna Vivaldi e tutti! op. 21 para orquestra de cordas (29.11.1988): III Semana de Música Contemporânea da UFBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Piero Bastianelli (Regente).
- 48. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (11.10.1988): National Fellowship Program da W.K. Kellogg Foundation, Teatro ACBEU, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA: Fernando Santos, Fernando Mascarenhas, Oscar Mauchle, Vanildo Marinho e Ivan Huol, Paulo Gondim (piano), Piero Bastianelli (Regente).
- 47. Fantasia op. 23 para piano solo (14.09.1988): Centro de Música Brasileira, São Paulo-SP, Beatriz Balzi (piano).
- 46. Variáveis op. 24 para piano solo (27.08.1988): Festival Música Nova São Paulo, MASP, São Paulo-SP, Alda Oliveira (piano).
- 45. Variáveis op. 24 para piano solo (26.08.1988): XXIV Festival Música Nova de Santos, Teatro Municipal Brás Cubas, Santos-SP, Alda Oliveira (piano).
- 44. Quarteto de Cordas, op. 16 n. 2 – Brasileia (08.07.1988): XIX Festival de Campos de Jordão, São Paulo-SP, Quarteto de cordas da Cidade de São Paulo: Maria Vischnia (violino), John Spindler (violino), Marcelo Jaffé (viola), Zygmunt Kubala (violoncelo).
- 43. Variáveis op. 24 para piano solo (30.05.1988): XI Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Alda Oliveira (piano).

## 1987

- 42. Fantasia op. 23 para piano solo (13.12.1987): Museu da Casa Brasileira, São Paulo-SP, Beatriz Balzi (piano).

- 41. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (05.11.1987): VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Grupo PIAP, Grupo de Percussão da UFBA: Fernando Santos, Fernando Mascarenhas, Oscar Mauchle, Vanildo Marinho, Ivan Huol, Paulo Gondim, Ernst Widmer (Regente).
- 40. Cuncti-Serenata op. 19 para piano solo (07.10.1987): Dresdner Tage, Deutches Hygiene-Museum, Dresden-Alemanha, Paulo Affonso de Moura Ferreira (piano).
- 39. Abertura Halley op. 22 para orquestra sinfônica (21.08.1987): Festival Música Nova de São Paulo, Sala Cidade de São Paulo, São Paulo-SP, Orquestra Municipal de São Paulo, Júlio Medaglia (Regente).
- 38. Fantasia op. 23 para piano solo (17.08.1987): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Ryoko Veiga (piano).
- 37. Abertura Halley op. 22 para orquestra sinfônica (14.08.1987): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra Sinfônica da UFBA, Ernst Widmer (Regente).
- 36. Fantasia op. 23 para piano solo (06.06.1987): X Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Mirian Braga (piano).

## 1986

- 35. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (14.10.1986): I Encontro de Compositores Latino-Americano de BH, Biblioteca Pública Estadual, Belo Horizonte-MG, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).
- 34. Cuncti-Serenata op. 19 para piano solo (05.09.1986): Teatro Municipal Paulo Alcides Jorge, São Paulo-SP, Beatriz Balzi (piano).
- 33. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (30.08.1986): Festival Música Nova de São Paulo, MASP, São Paulo-SP, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).

- 32. Quarteto de cordas op. 16 n. 2 – Brasileia (25.08.1986): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo: Maria Vischnia (violino), John Spindler (violino), Marcelo Jaffé (viola), Zygmunt Kubala (violoncelo).
- 31. Bundle (Tece) op.5 para flauta solo (23.08.1986): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Elena Rodrigues (flauta).
- 30. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20, para 5 percussionistas e piano (21.08.1986); Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA: Fernando Santos, Fernando Mascarenhas, Oscar Mauchle, Vanildo Marinho e Ivan Huol, Paulo Gondim (piano), Ernst Widmer (Regente).
- 29. Cuncti-Serenata op. 19 para piano solo (18.08.1986): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Beatriz Balzi (piano).
- 28. Ritorna Vivaldi e tutti! op. 21, para orquestra de cordas (15.08.1986): XVIII Apresentação de Compositores da Bahia, Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Ernst Widmer (Regente). Obra premiada.
- 27. Cuncti-Serenata op.19 para piano solo (02.06.1986): IX Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ, Sala Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro-RJ, Zélia Marques (piano).
- 26. Abertura Halley op. 22 para orquestra sinfônica (07.05.1986): estreia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Orquestra Sinfônica da Bahia, Ernst Widmer (Regente).
- 25. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (05.05.1986): Reitoria da UFBA, Grupo PIAP, John Boudler (Regente).

## 1985

- 24. Quarteto de Cordas op. 16 n. 2 – Brasileia (14.11.1985): VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo: Maria Vischnia (violino), John Spindler (violino), Marcelo Jaffé (viola), Zygmunt Kubala (violoncelo). Obra premiada pela Bienal.



- 23. Ritorna Vivaldi e tutti! op. 21 para orquestra de cordas (15.10.1985): Concerto de Premiação do Concurso Nacional de Composição – Prêmio do ICBA, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Ernst Widmer (Regente).
- 22. Atotô balzare, si, si, como no! op. 20 para 5 percussionistas e piano (20.09.1985): XVII Apresentação de Compositores da Bahia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Grupo de Percussão da UFBA: Fernando Santos, Fernando Mascarenhas, Oscar Mauchle, Vanildo Marinho e Ivan Huol, Paulo Gondim (piano), Ernst Widmer (Regente).
- 21. Cuncti-Serenata op.19 para piano solo (22.08.1985): XXI Festival Música Nova de Santos, Teatro Brás Cubas, Santos-SP, Beatriz Balzi (piano).
- 20. Do alto dessa colina, o povo e seus asseclas op. 10 para narrador, grupo de faladores e cordas (14.08.1985): Auditório da Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte-MG, projeção sonora.
- 19. Übabá, o que diria Bach! op. 15 para conjunto misto (14.08.1985): Auditório da Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte-MG, projeção sonora.

## 1984

- 18. 1,2,3 Fantasia op. 18 para piano a 4 mãos (1984): Panorama da Música Brasileira Atual, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro-RJ.

## 1983

- 17. Übabá, o que diria Bach! op. 15 para conjunto misto (09.11.1983): V Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro-RJ, Conjunto Música Nova da UFBA, Ernst Widmer (Regente).
- 16. Übabá, o que diria Bach! op. 15 para conjunto misto (28.09.1983): Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Conjunto Música Nova da UFBA, Ernst Widmer (Regente).

- 15. *Ûbabá, o que diria Bach!* op. 15 para conjunto misto (10.09.1983): Reitoria da UFBA, Salvador-BA. Conjunto Música Nova da UFBA, Ernst Widmer (Regente).

## 1981

- 14. *Iô-Iá* op. 12 para grupo de faladores (20.11.1981): Festival de Música Instrumental, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA.
- 13. *Suíte Falada* op. 13 para faladores, piano, violão e bateria (20.11.1981): Festival de Música Instrumental da Bahia, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA, Paulo Costa Lima (Regente).
- 12. *Falamassa – A Barca* op. 9 para grupo de faladores (09.07.1981): Composição em grupo, SBPC, Auditório do PAF, UFBA, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA.
- 11. *Do alto dessa colina, o povo e seus asseclas* op. 10 para narrador, grupo de faladores e cordas (11.06.1981): XIV Apresentação de Compositores da Bahia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Pino Onnis (Regente).

## 1980

- 10. *Falamassa – A Barca* op. 9 para grupo de faladores (15.10.1980): Composição em grupo, Colégio Antônio Vieira, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA.
- 9. *Falamassa – A Barca* op. 9 para grupo de faladores (15.07.1980): Composição em grupo, Auditório da Biblioteca Central do Estado, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA.
- 8. *Falamassa – A Barca* op. 9 para grupo de faladores (08.07.1980): estreia, Composição em grupo, Auditório da Biblioteca Central do Estado, Salvador-BA, Grupo Próxima Música da UFBA.

- 7. Miniatura I para piano solo, sem *opus*, (07.07.1980): Reitoria da UFBA, Maria da Graça Ferreira (piano).
- 6. Oscila op. 4 para piano solo (07.07.1980): estreia no Brasil, música sem pano de fundo, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Maria da Graça Ferreira (piano).

## 1978

- 5. Trio de Cordas op.8 (10.05.1978): University of Illinois, estreia, Smith Music Hall, Urbana-Illinois-USA, Ana Margarida Lima (violino), Carol Reid (viola), Sarah Wiseman (violoncelo).

## 1977

- 4. Quarteto de Cordas op. 6 (05.12.1977): estreia, Music Building Auditorium, University of Illinois, Urbana-Illinois-USA, Jim Thorton (violino), Ana Margarida Lima (violino), Carol Reid (viola), Sarah Wiseman (violoncelo).
- 3. Two Promises (Oscila) op. 4 para piano solo (25.07.1977): estreia, Music Building Auditorium, University of Illinois, Urbana-Illinois-USA, Recital, Christine Clark (piano).
- 2. Two seconds of a dead hope op. 3 para tenor, violino, violoncelo e falador (25.07.1977): estreia, Music Building Auditorium, University of Illinois, Urbana-Illinois-USA, Ira Feldman (tenor), Ana Margarida Lima (violino), Sarah Wiseman (violoncelo), Paulo Costa Lima (falador).

## 1976

- 1. Prodeo op. 1 para flauta, clarineta e cordas, (12.07.1976): estreia, Reitoria da UFBA, Salvador-BA, Orquestra de Cordas da UFBA, Piero Bastianelli (Regente).

	COLOFÃO
Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Baskerville Win95BT
Papel	Alcalino 75 g/m <sup>2</sup> (miolo) Cartão Supremo 300 g/m <sup>2</sup> (capa)
Impressão do miolo	EDUFBA
Capa e Acabamento	Cartograf
Tiragem	250 exemplares





“Este livro de Paulo Costa Lima é, então, um memorial bandoleiro, arruaceiro, exemplo de exercício extremo de imaginação e fantasia, como se estivesse, publicamente, organizando a resistência baiana contra a mediocridade. Os métodos são singulares, e parecem faltar palavras para dar conta dessa máquina de guerra da resistência, que se move através ‘da imaginação laborativa ou perlaborativa’”.

João Carlos Salles