

A UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E A COMPOSIÇÃO MUSICAL NO SÉCULO XX: MARCOS HISTÓRICOS

Ilza Nogueira (UFPB)

Há 20 anos venho desenvolvendo uma pesquisa, cujo objeto de estudo é a produção composicional desenvolvida na Universidade Federal da Bahia, no período entre 1965 e 1999. Nesta apresentação, quero inicialmente apresentar o objeto de estudo em seu contexto histórico, e em seguida, a pesquisa propriamente dita, com relação aos seus objetivos, realizações e perspectivas.

UM BREVE HISTÓRICO

O fomento às atividades composicionais na Universidade Federal da Bahia, estimulante do desenvolvimento do ensino de composição que conduziu à formação do Grupo de Compositores da Bahia em abril de 1966, teve seu “marco inicial” no Concurso Nacional de Composição realizado em 30.11.1965, com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, da então denominada Universidade da Bahia¹ e do Instituto de Cultura Hispânica. Nesse evento, foram premiados Nikolau Kokron (*A Grande Cidade*, 1.º prêmio) e Milton Gomes (*Nordeste*, Prêmio do Público). Nessa época, Ernst Widmer era o professor de composição dos “Seminários de Música”² em substituição a Koellreutter, que deixara a Bahia em 1963. Ele também era o Diretor da escola, devendo-se considerar que a confluência do cargo

¹ Data de 20.8.1965 a Lei n.º 4.759, que dispõe sobre a denominação e qualificação das Universidades e Escolas Técnicas Federais, por meio da qual a “Universidade da Bahia” passa a denominar-se “Universidade Federal da Bahia”.

² Denominação da unidade de ensino musical da UFBA no período de 1965 a 1968.

administrativo e da responsabilidade total pela disciplina davam à composição relevância e prestígio político no âmbito da universidade.

A maioria dos membros do Grupo de Compositores foram alunos de Widmer. A respeito do ensino de composição, ele assim se expressou, já no final de sua vida: “A meu ver o professor de composição deve interferir o menos possível e propiciar o mais possível. Nada de regras, apenas abrir horizontes, fazer conhecer obras contemporâneas de todas as correntes e aplicar exercícios técnicos individualizados a fim de aguçar o *metier*.” (WIDMER 1988)

Essa postura, de certa forma, reflete as ideias divulgadas por Koellreutter em 1954, quando, a convite do então Reitor Edgard Santos, implantou no seio da então “Universidade da Bahia” os “Seminários Internacionais de Música”, um evento de periodicidade anual, cujas duas primeiras edições tiveram a colaboração da “Escola Livre de Música Pro-Arte” de São Paulo.³ Na abertura do primeiro desses seminários, realizado entre junho e julho de 1954, Koellreutter assegurava:

Os Seminários oferecerão [...] um autêntico ensino artístico baseado nos fundamentos de uma cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeite no aluno os seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprios, em substituição do ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo.

Os Seminários constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão **livres, inteiramente livres**, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica. (Apud BASTIANELLI 2003, p. 5, grifos nossos)

Após apenas três meses da realização do “I Seminário Internacional de Música”, Edgard Santos fundava, no âmbito do processo de criação do “Setor de Música” da Universidade, a nova “unidade permanente” de ensino musical, a qual absorvia a ideologia didática do evento inspirador da sua origem. Isso parece ter-se refletido no nome escolhido para a escola: “Seminários Livres de Música”. Essa denominação foi reduzida para “Seminários de Música” em 1963 ou 1964.⁴

Essa digressão ao passado dos Seminários de Música vem demonstrar a nascente da ideologia pedagógica desenvolvida por

³ O evento teve seis edições, entre 1954 e 1959. Sobre o histórico da implantação dos Seminários Internacionais de Música, remeto o leitor ao Capítulo III da tese de Doutorado da Prof.^a Maria da Conceição Costa Perrone “Música, Contexto e Tradição: Estudo sobre a Criação de uma Instituição de Ensino” (UFBA, 2008).

⁴ Segundo PERRONE (2008, 109), em 1963 a nova denominação já era vigente. No entanto, em programas de concertos do ano de 1964, ainda consta a denominação antiga.

Widmer a partir de 1963, quando assumiu tanto a Direção da Escola quanto a liderança do ensino de composição na UBa. Num ensaio autobiográfico escrito em 1980 (“Esboço de um auto-retrato sob diferentes pontos de vista”), Widmer se refere ao que mais o atraiu nos Seminários Livres de Música, quando da sua chegada à Bahia em 1956: “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intensivo e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça.” (WIDMER 1980)

Além do mencionado Concurso Nacional de Composição realizado em 30.11.1965, outra motivação que se situa nas bases da fundação do Grupo de Compositores da Bahia em abril de 1966 foi a turnê do Madrigal da UFBA aos Estados Unidos,⁵ conseqüente da sua participação no I Festival Internacional de Corais Universitários, realizado no *Lincoln Center for the Performing Arts* de New York, em setembro de 1965. Sobre esse estímulo, Fernando Cerqueira depôs recentemente:

Eu e Lindembergue começamos a compor os arranjos para o Madrigal no verão de 1965, quando já recebíamos orientações de Widmer. Numa certa manhã de dezembro de 1964 ou janeiro de 1965, deitados ao sol do Porto da Barra, escolhemos os temas de nossas primeiras peças: *Reizado do Piau* (dele) e *Quando o Vento Dava* (minha). Foram nossas primeiras peças na Escola. (CERQUEIRA, 2009)

Nessa ocasião, os arranjos de Cardoso e Cerqueira foram gravados nos Estados Unidos pelo Madrigal, no LP “Brazilian Students Sing”.⁶ Considerando que o sucesso do grupo nos Estados Unidos levou o Madrigal a uma turnê nacional em 1966,⁷ que Widmer foi o regente do grupo até 1967, e que Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira integravam o naipe dos tenores, pode-se justificar a grande quantidade de arranjos do folclore nordestino e da música popular brasileira para coro *a cappella* compostos por eles entre 1965 e 1967.⁸

⁵ Entre 20.9 3 7.10.1965, o Madrigal da UFBA se apresentou nas seguintes cidades: New York, Boston, Waltham, Reading e Amherst.

⁶ Request Records, SRLP 8091.

⁷ A turnê brasileira do Madrigal, realizada entre Agosto e Setembro de 1966, incluiu as cidades de São Paulo, Piracicaba, Santos, Salto, Curitiba, Santa Maria, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador.

⁸ No período, Widmer arranjou *Iemanjá* (arranjo de um arranjo de Kilza Setti, 1965), *Farinhada* (1966), *O carreteiro* (1966), *O lê lê ô Bahia* (1966/67), *Xô arara* (1966), *Europa, França e Bahia* (1967), *É doce morrer no mar* (1967), e compôs seus 5 *Quodlibets sobre canções do folclore brasileiro* op. 42 (1966). De Cardoso, constam no período, além do mencionado *Reizado do Piau* (1965), *Reizado dos Compadres* (1966), *Reizado do Bicho Turuna* (1966), *Aboio* (1966), *O Mar* (1966, D. Caymmi), *Canção da Partida* (1966, D.Caymmi) e *Disparada* (1967, G. Vandrê). Cerqueira, além do citado arranjo de *Quando o vento dava*

Apesar dos mencionados estímulos à composição no ano de 1965, contrapesou o fato de Widmer ter-se ausentado, em grande parte do ano, para cumprir uma bolsa de estudos na Suíça. Isso levou Jamary Oliveira a acompanhar um grupo de estudantes dos Seminários de Música que, em março de 1965, mudou-se para Brasília. A meta era a UnB, a nova e moderna instituição universitária,⁹ cujo plano educacional foi concebido pelo jurista e pedagogo baiano Anísio Teixeira (1900 - 1971) e pelo antropólogo e educador mineiro Darcy Ribeiro (1922-1997) para ser, na concepção do arquiteto Lúcio Costa, um "foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país" (MORHY 2001). A motivação dos estudantes baianos não era tanto a linha político-ideológica esquerdista palpitante naquela instituição. Antes, tinha a ver com a expressividade intelectual dos docentes que integravam o novo Departamento de Música, implantado e coordenado por Cláudio Santoro, e do qual, no que diz respeito à área de Composição, além de Santoro, também faziam parte Damiano Cozzela e Rogério Duprat. Vale lembrar que Santoro foi um dos signatários do "Manifesto Música Viva" (Nov.1946), e que Cozzela e os irmãos Duprat foram signatários do "Manifesto Música Nova" (Março de 1963). Segundo Régis Duprat e Maria Alice Volpe em "Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920-1970)" (2010),

Brasília foi cenário do re-encontro de representantes do movimento Música Viva e do grupo Música Nova. Santoro convidou integrantes do Grupo Música Nova para o magistério e a atuação musical nos concertos semanais entusiasticamente concorridos na nova Universidade. Logo o cenário tornou-se representativo do confronto entre as ditaduras e os movimentos musicais na América Latina, na crise de 1966-68 que culminou com a decretação do Ato Institucional n.º 5, quando a truculência e o arbítrio da ditadura militar esvaziaram o corpo docente da Universidade de Brasília. O promissor encontro institucional entre membros extremamente representativos dos movimentos Música Viva e Música Nova foi abortado prematuramente pela ditadura militar, deixando no ar a indagação sobre tudo o que tal encontro poderia ter realizado no bojo da universidade. (p. 598)

Se Jamary Oliveira chegou em Brasília no final de março de 1965, vejamos o que ele vivenciou no novo ambiente universitário, desde dias após a sua chegada. No dia 09 de abril, o campus da UnB foi invadido pela Polícia Militar de Minas Gerais, e 14 professores foram presos. No dia 13 de abril, um decreto extinguiu os mandatos dos membros do Conselho Diretor da Fundação Universidade de Brasília, inclusive do seu Presidente e Reitor Anísio Teixeira. O ministro da Educação (Luiz Antônio da Gama e Silva) determinou a intervenção na UnB *ad referendum* do Conselho Federal de Educação, indicando o Dr. Zeferino

(1965), compôs em 1966 *Sambas de Roda na Capoeira* e arranjou *Imbalança* (Luiz Gonzaga).

⁹ A UnB iniciou as atividades acadêmicas em 21 de abril de 1962.

Vaz, professor da USP, como Reitor *pro-tempore*, confirmado no cargo pelo novo Conselho Diretor. A UnB entra em um período de demissões arbitrárias de docentes, por “incompatibilidade política com a Revolução”. O clima de perseguição espalhou insegurança e agitou os estudantes, que, mobilizados através da Federação dos Estudantes Universitários de Brasília (FEUB), exigiam a readmissão dos professores. Desgastado, o Reitor renunciou ao cargo. Seu substituto (Laerte Ramos de Carvalho), diante da crise, suspendeu as atividades acadêmicas e solicitou ao Departamento Federal de Segurança Pública o envio de tropas policiais para garantir a integridade patrimonial da Universidade. A ocupação policial durou uma semana. A crise chegou ao desgaste máximo quando, no dia 18 de outubro, 15 professores considerados subversivos foram arbitrariamente demitidos. Considerando que a instituição não mais oferecia as condições mínimas de tranquilidade para o ensino, pesquisa ou qualquer outro trabalho intelectual, 209 docentes enviaram seu pedido de demissão coletivo à Reitoria, e 79% da UnB parou. Dentre os demissionários do Departamento de Música do Instituto Central de Artes, encontravam-se Cláudio Santoro, Damiano e Maria Amélia Cozzella, Régis e Rogério Duprat. Consequentemente, em novembro, Jmary regressou a Salvador. Em depoimento concedido à nossa pesquisa em maio de 2010, ele diz sobre sua experiência no curto tempo em que estudou na UnB:

fui aluno de Cozzella. Foi um ano conturbado, de pouco aproveitamento, e que culminou com o fechamento da UnB. Ponto positivos: tive contato com o trabalho então realizado por Rogério Duprat e Damiano Cozzella, que utilizava o computador para análise de obras de Mozart,^[10] e aproveitei a biblioteca que continha muitas partituras e gravações de música do século XX. Conheci, entre outros, Claudio Santoro e Régis Duprat com os quais mantive uma amizade duradoura. De lá, quase fui para São Paulo. Se tivesse ido, teria, provavelmente, participado do trabalho da Tropicália junto com Cozzella e Rogério. Retornei para Salvador, ao que me lembro, em novembro, e fiquei vagando atrás de emprego. No início de 1967 fui contratado como Auxiliar de Ensino [...] da escola. (OLIVEIRA 2010)

Provavelmente pelo seu afastamento de Salvador em 1965, Jmary Oliveira não escreveu para a turnê do Madrigal aos Estados Unidos, como o fizeram Widmer, Cardoso e Cerqueira. No entanto, em abril de 1966 ele participou do evento intitulado “Semana Santa na Bahia”, com um programa de concerto realizado em três récitas, para o qual sete compositores da UFBA escreveram pequenos oratórios para

¹⁰ Segundo Régis Duprat e Maria Alice Volpe (2010 p. 592), “entre 1962 e 1963, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, [...], inspirados no envolvimento com a máquina e no processamento analítico e criativo, absorvem-se em programações com o computador na cadeira de Cálculo Matemático da Universidade de São Paulo, no sentido de proceder à análise musical estatística da música tradicional e à criação de música nova.” (Nota da autora).

coro, sopros e percussão.¹¹ Com o sucesso inesperado da apresentação, esses compositores começaram a se reunir semanalmente para discutir sobre música, educação e seus trabalhos de composição. Como disse Widmer em 1968, “aí estava o *Grupo [de Compositores da Bahia]*, sem estatutos nem ata de fundação, mas com um acervo considerável de obras” (WIDMER 1968, p. 6). Segundo Paula Oliveira, em sua dissertação intitulada “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e Identidade”, o Grupo de Compositores da Bahia se derivou do “Grupo Experimental de Percussão da UFBA” (cf. OLIVEIRA 2010, p. 45, 86). Com efeito, a integração do Grupo Experimental de Percussão que consta do programa do concerto da Semana Santa de 66 inclui membros fundadores do Grupo de Compositores (Tom Zé e Jmary Oliveira) e outros que aderiram ao Grupo posteriormente (Lucemar Alcântara e Alda Ribeiro de Jesus). Segundo depõe Jmary Oliveira,

Podemos considerar o Grupo Experimental de Percussão, primeiro conjunto de percussão do país, criado em 1964, como o principal precursor do Grupo de Compositores da Bahia. Dele fizeram parte quase todos os membros fundadores do Grupo. (apud OLIVEIRA, op. cit., p. 87)¹²

Originalmente, o Grupo de Compositores da Bahia se constituiu de 10 membros: Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Carlos Rodrigues de Carvalho, Carmem Mettig Rocha, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Lindemberg Cardoso, Milton Gomes, Nikolau Kokron Yoo, e Rinaldo Rossi. Nesse ano, apresentaram em mais 16 concertos, estreando mais 17 obras de seus integrantes e de outros compositores que escreviam incentivados pelo Grupo. Falando das atividades do ano de 1966 em comparação ao que sucedeu no ano anterior, Jmary Oliveira comenta:

O ano de 1966, ano de fundação do Grupo, foi também atípico, mas na direção contrária ao do ano anterior: muitas atividades, muita novidade, o incentivo ao experimental, o início da divulgação nos dois sentidos, do exterior para o Grupo e do Grupo para onde pudéssemos estar presentes.

A partir do concerto da Semana Santa de 1966, iniciamos uma série de projetos visando à execução e divulgação de nossa música, alguns com evidente sucesso e que sobreviveram à existência do Grupo, tais como as Apresentações de Compositores da Bahia e os Festivais de Música Nova. Outros mais diretamente

¹¹ *Elegia* de F. Cerqueira, *Exortação Agônica* de M. Gomes, *Pilatus* de N. Kokron, *Nu* de J. Oliveira, *Impropérios* de A. J. Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado* de R. Rossi e *Diálogo do Anjo com as três Mulheres* de E. Widmer.

¹² Vale salientar que os registros, na dissertação de Paula Oliveira, sobre o pioneirismo brasileiro do Grupo Experimental de Percussão da UBa, bem como da sua íntima vinculação ao Grupo de Compositores da Bahia, é significativo, porque: 1) não se havia resgatado essa informação na literatura sobre a música brasileira; e 2) a informação é esclarecedora da importância que a percussão assume, desde então, na música do Grupo.

associados à atuação do Grupo cessaram com o final das suas atividades, tal como os Boletins. (Idem)

Em novembro de 1966, na ocasião de um concerto do Grupo realizado no Instituto Cultural Brasil Alemanha – “Compositores da Bahia & Música Popular Experimental” – tem origem a sua famosa “Declaração de Princípios” (v. Anexo I), um documento elaborado por Jamary Oliveira e Milton Gomes para ser inserido no programa do concerto. Em seu famoso Parágrafo único – “Estamos contra todo e qualquer princípio declarado” –, a atitude rebelde, iconoclasta, tanto se justifica na ideologia de ensino plantada por Koellreutter e Widmer nos Seminários Livres de Música, quanto no palco dos acontecimentos políticos e sociais da época. Um documento de época, esse texto revela a postura rebelde da juventude brasileira dos anos 60 diante da repressão às formas de expressão artística. É um depoimento implícito sobre o patrulhamento dos espetáculos e, principalmente, sobre o temor ao poder de significação, comunicação e mobilização social das artes. Em forma de documento institucional (uma resolução), a Declaração de Princípios consta de dois breves capítulos: o primeiro contém um “Artigo único”, que, fora da Escola de Música da Universidade Federal Bahia, é o que geralmente se conhece como “o manifesto de 66”. Esta epígrafe do documento chama a atenção pelo teor paradoxal: “Estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Com esta frase, qualquer expectativa criada pelo título do documento – “Declaração de princípios” – está frustrada. E o “Artigo único” pode ser entendido dessa forma: “É isto o que não vamos querer/fazer/ter: princípios.” Mas, princípios de que ordem? “Estamos contra” que tipo de princípios, *a priori*? Estéticos? Ideológicos? Políticos? A não-permissão da divulgação do documento na ocasião para a qual ele foi redigido (o concerto de 30.11.66) deixa clara que foi percebida a terceira hipótese: os princípios políticos vigentes.

O Capítulo II consta de seis curtas “deliberações” de uma “Assembléia ordinária” fictícia¹³ sobre os tipos de manifestação permitidos ao público do evento e sobre a responsabilidade do que ocorresse (“princípios éticos”). Há palavras omitidas, como se tivessem sido “censuradas”, no que o documento é caricato (e crítico) do que era rotineiro na época: a censura às formas de expressão verbal (oral e escrita). Humor e ironia são a tônica de um discurso essencialmente lúdico, que conclui com uma paródia sobre a frase que serve como artigo conclusivo aos documentos legislativos: “*não* se revogue *indisposições* em contrário” (nosso grifo). Em lugar do que se espera normalmente de notas para um programa de concerto (dados sobre os compositores e as respectivas obras), o Grupo de Compositores da

¹³ O que se depreende do texto de Jamary Oliveira, **O Grupo de Compositores da Bahia e a sua Declaração de Princípios** [Cf. *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 3, p. 2-3, 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>>].

Bahia se apresenta com um discurso tipicamente “anárquico” e “galhofeiro”. Seria o texto uma reação vanguardista ao convencional? Uma provocação? Um ato de rebeldia? Teriam os compositores diretamente responsáveis pelo documento – Jmary Oliveira e Milton Gomes – o desejo único de ironizar (assim censurando) a censura imposta aos espetáculos da época?

Na época, a “Declaração de princípios” foi certamente percebida como *insinuação* de um manifesto político, pois foi boicotada – apreendida e destruída – pela direção do Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador, instituição que abrigava o concerto do Grupo, antes que o público e a censura do governo militar dela pudessem tomar conhecimento.

Vinte anos mais tarde, Widmer se referiu ao Artigo Único da Declaração de Princípios, considerando-o antes sob o aspecto estético-ideológico do que sociopolítico:

Embora aparentemente sem rumo, esta premissa ainda hoje é válida [...]. Além disso, permitiu deixar de lado rixas naturais entre facções [...]. Ela representa um esforço consciente de uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática, e de evitar tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados. Nesse sentido, o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal.” (WIDMER 1985, 69).

O que se percebe aqui, portanto, é a interpretação do documento sob um ponto de vista subjacente à sua aparência de manifesto crítico da realidade sociopolítica. Essa interpretação revela aquilo que, ainda pertinente em 1985, corresponde a princípios ideológicos estimuladores de uma estética musical pluralista e inovadora, enquanto livre de princípios engessados em sistemas, doutrinas ou tendências estilísticas (“escolas”); e que valoriza a noção de um todo, de um conjunto com objetivos, interesses e características comuns (“grupo”).

Hoje, observando comparativamente o movimento do “Grupo de Compositores da Bahia” e aquele que se pode considerar paralelo no campo da música popular brasileira, a “Tropicália”, pode-se notar a convergência do manifesto de 1966 para o texto da canção “É proibido proibir” (1968) de Caetano Veloso (cf. Anexo II), que, nitidamente, insinua-se também como manifesto político.¹⁴ Não esquecendo de que Tom Zé foi um dos membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia, e que Smeták (integrado ao movimento do Grupo desde 1967) foi uma das fontes de inspiração de Caetano Veloso e Gilberto Gil, não podemos deixar de notar que, assim como as bases estéticas do Grupo foram definidas pela interação de tradição e inovação, a

¹⁴ A canção de Caetano, certamente, faz referência ao movimento estudantil francês de maio de 1968, quando os estudantes da Sorbonne e da Natterre, munidos de slogans como: “É PROIBIDO PROIBIR”, “GOZAR SEM FREIOS” e “NEM DEUS, NEM MESTRES”, iniciaram uma revolução que se propagou por outros países, criticando os padrões políticos, sociais e culturais da época e pregando um *modus vivendi* baseado no liberalismo e contestando todo tipo de autoridade.

Tropicália também se pautou na mistura de manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais.

Ainda em Dezembro de 1966, Smeták apresenta suas primeiras “plásticas sonoras” na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, pelas quais recebe o “Prêmio de pesquisa” Norberto Odebrecht.¹⁵ Premiado, Smeták foi integrado ao Grupo como “membro honorífico”.

A intensidade crescente do movimento motivou a Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Bahia a instituir em 1967, junto à Universidade, as *Apresentações de Jovens Compositores*,¹⁶ realizadas anualmente com regularidade até 1980, incluindo um concurso ao vivo de obras inéditas, tendo o público como um dos jurados.¹⁷ A singularidade da I Apresentação (Nov. de 1967) foi a união de dois concursos, um de música “erudita” e outro de música “popular”, tendo como consequência imediata um público único, o qual, vale salientar, desde então participou como um dos jurados. O fato exemplifica o que apontou Widmer em sua interpretação do Artigo Único da “Declaração de Princípios” de 66: a abolição de facções, o descondicionamento e a valorização da diversidade idiossincrática. Foi também em 1967 que o Grupo instituiu seu “Boletim”, que se constituía, basicamente, de um relatório anual da produção do Grupo e das suas apresentações e atividades em função da música contemporânea.

Em 1968, a II Apresentação de Jovens Compositores já realizou um concurso de âmbito nacional. A formação inicial do grupo sofreu alterações importantes a partir desse ano: Tom Zé foi para São Paulo; e Rinaldo Rossi e Nikolau Kokron foram absorvidos pela Universidade de Brasília. Surge o primeiro LP do selo UFBA dedicado ao registro das obras dos compositores da Bahia,¹⁸ com o Trio da Universidade (Moisés Mandel, Piero Bastianelli e Pierre Klose) tocando as obras de Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira premiadas na I Apresentação de Jovens Compositores (1967).

Em 1969 ocorrem as primeiras graduações em composição na UFBA (Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira), já no âmbito da nova “Escola de Música e Artes Cênicas”, resultante da departamentalização das três escolas de arte: Seminários de Música, Escola de Dança e

¹⁵ Foi na I Bienal da Bahia que surgiu a denominação “plásticas sonoras” para os instrumentos de Smeták, atribuída pelo artista plástico Juarez Paraíso. A premiação abriu as portas para a circulação da obra de Smeták no campo das artes plásticas. Em 1967, ele participou da exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹⁶ A partir de 1969, o evento passou a denominar-se “Apresentação de Compositores da Bahia”.

¹⁷ Até o ano 2000, houve 23 apresentações de Compositores da Bahia. A XV apresentação (1982) foi atípica, no sentido de que não se realizou a execução pública das obras inscritas, tendo os prêmios do concurso sido distribuídos igualmente entre os participantes.

¹⁸ Rosenblitz, CLP 80.031.

Escola de Teatro.¹⁹ A partir desse ano, o perfil da apresentação de compositores passou corresponder à sua nova designação: “Apresentação de Compositores da Bahia”. Também em 1969 teve início a série de Festivais e Cursos de Música Nova, realizados desde então anualmente, no mês de julho, reunindo professores e estudantes de vários estados para um convívio intenso com a linguagem musical contemporânea. As cinco edições desses eventos (1969-1973), dirigidas por Ernst Widmer, promoviam o debate sobre obras contemporâneas recentemente estreadas nos festivais de Darmstadt e Donaueschingen, por meio de gravações e projeção de filmes. Os concertos, por sua vez, apresentavam obras de membros do Grupo e de compositores europeus e norte-americanos consagrados (Antheil, Berio, Cage, Feldman, Ives, Kagel, Riley, Stockhausen, etc.). Também em 1969, a participação do Grupo no I Festival de Música da Guanabara (de âmbito nacional) foi vitoriosa em termos de prêmio e crítica; as cinco obras inscritas foram às semifinais e três ficaram dentre as 5 primeiras colocadas: *Procissão das Carpideiras* de L. Cardoso (3.º Prêmio), *Heterofonia do Tempo* de F. Cerqueira (4.º Prêmio) e *Primevos e Postrídio* de M. Gomes (5.º Prêmio).

Em 1970 o feito se repetiu no II Festival de Música da Guanabara, dessa vez com repercussão internacional, em concurso aberto a compositores das três Américas. E. Widmer obteve o 1.º Prêmio com *Sinopse*; L. Cardoso, o 3.º Prêmio com *Espectros*; e F. Cerqueira, o Prêmio do Público com *Decantação*. Nesse mesmo ano, *A Montanha Sagrada* de M. Gomes e *Contração* de F. Cerqueira foram selecionadas para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em Paris. O ano de 1970 também marcou o início do investimento na divulgação da produção do Grupo em publicações de partituras (Série Compositores da Bahia) e gravações de discos (LPs das obras premiadas nas Apresentações de Jovens Compositores). É também em 1970 que Fernando Cerqueira deixa Salvador por Brasília, contratado como professor do Departamento de Música do Instituto de Artes e Arquitetura, onde permaneceu 5 anos e meio. Em depoimento recente concedido à nossa pesquisa, ele diz:

O que mais me atraiu [...] foi a efervescência e a modernidade das ideias na UnB, que levavam a um pensamento mais experimental, com pesquisas metodológicas e reflexão antropológica sobre o papel da arte e do artista, considerando a Música de modo integrado na sua percepção estética e na relação epistemológica com as demais expressões artísticas. O ambiente de centro de artes que o IAA proporcionava facilitou essa integração de pessoas e ideias em torno de um pensamento mais próximo da vanguarda, apesar de politicamente nacionalista porque não podia deixar de envolver a luta contra a repressão e pela volta da democracia. [...] A modernidade arquitetônica de Brasília certamente favorecia este modo de ver a arte, intelectualmente e sensorialmente engajada no puro novo.

¹⁹ A fusão das escolas foi decorrente do sistema departamental implantado pela Reforma Universitária de 1968.

Brasília, no entanto, perdia para a Bahia naquilo que musicalmente termina sendo o essencial: a criatividade espontânea e a vivência musical com uma diversidade que acolhe toda a riqueza cultural e humana que aqui sobrevive e que predetermina o que entendemos como a musicalidade baiana. [...] Voltei para a Bahia quando aquele espírito de equipe multidisciplinar e vanguardista do IAA que se reproduzia no Departamento de Música já havia se deteriorado, por dispersão dos componentes e por divergências com as novas orientações provocadas pelas mudanças no corpo docente, com novos músicos contratados, em geral instrumentistas. Apesar de excelentes profissionais e apoiarem os projetos dos compositores, executando e estreando obras, não compartilhavam das ideias sociais e políticas do grupo anterior e foram aos poucos re-estabelecendo e re-fortalecendo o modo convencional de pensar a Música e o ensino e a sua relação com a política institucional da Universidade e com todo o resto. (CERQUEIRA 2010)

No ano de 1971, o Boletim do Grupo, registrou 161 execuções, 55 das quais foram estréias. A atividade de palestras realizadas por membros do Grupo em várias unidades da Universidade e órgãos de intercâmbio cultural já era significativa. E os compositores já começavam a ter suas obras divulgadas no exterior (Espanha, Suíça e Inglaterra).

Em 1972, a proposta de inclusão do público em eventos do Grupo, introduzida desde a I Apresentação de Jovens Compositores (1967) com o “Prêmio do Público”, ganhou terreno com o projeto ENTROncamentos SONoros. Concebido "com o objetivo de evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público, ou vice-versa, visando ao seu reatamento" (WIDMER 1972, 17), esse projeto consistia numa série de apresentações didáticas experimentais com obras dos compositores do Grupo. Concebidas para orientação e co-participação dos ouvintes, essas apresentações eram roteirizadas, narradas e entremeadas com exemplificações de recursos audiovisuais: sons ambientais pré-gravados e executados pela platéia, acompanhados de imagens projetadas. Assim, as características estéticas eram devidamente “destrinchadas” antes da execução integral da obra em foco (uma por apresentação), que poderia ser ambientada com dança e/ou projeção de fotografias e animação.²⁰ O que se pretendia era cativar o público, aguçar a percepção e informar acerca dos pressupostos estéticos da nova linguagem musical. Buscava-se propiciar, portanto, condições que favorecessem a percepção, a assimilação e a inteligência, no sentido de vencer o estranhamento do público em relação à música contemporânea. Com patrocínio do Instituto Goethe em Salvador, o apoio da Seção Regional da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e a colaboração da Escola de Música e Artes Cênicas, o projeto ENTROncamentos SONoros se

²⁰ A coreógrafa Lia Robatto, o fotógrafo e arquiteto Sylvio Robatto, o artista plástico Chico Liberato e o ator e diretor teatral Arildo Deda participaram do projeto, no que tange aos aspectos de ambientação e ilustração visual.

articulou em cinco eventos, entre 28 abril e 28 julho de 1972. As obras apresentadas foram: *Iterações* (1970) de Jmary Oliveira, *Extreme* (1970) de Lindembergue Cardoso e *Antístrofe* (1970) de Rufo Herrera.²¹ Foi também em 1972 que teve início a publicação de partituras pela da “Série Compositores da Bahia”, com a *A-ve Ma-ri-a* de Ernst Widmer editada como separata junto ao Boletim N.º 4.

Em 1973, a criação do Conjunto Música Nova, sob a direção de Piero Bastianelli e Ernst Widmer, foi um dos principais artífices da política de projeção nacional e internacional do Grupo. Nesse mesmo ano, o Conjunto realizou a turnê de concertos Brasil-Paraguai-Uruguai (24.10 – 19.11),²² levando obras de Alda e Jmary Oliveira, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso e Rufo Herrera.

Em 1974 teve início o “Festival de Arte*Bahia”, evento coordenado por Ernst Widmer e realizado até 1982, priorizando a apresentação de propostas inéditas. A ênfase na execução e estudos da música contemporânea em vez do repertório de valores já consagrados internacionalmente deu ao festival o cognome de “festival mutirão”, em oposição ao “festival consagração”. Nesse ano intensificou-se a divulgação internacional de compositores do Grupo. Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira tiveram obras editadas na Alemanha;²³ obras de Widmer e Cardoso foram estreadas respectivamente na Suíça e na Áustria, e membros do Grupo começaram a ser citados em obras de referência sobre música do século XX publicadas no exterior.²⁴

As Bienais da Música Brasileira Contemporânea, organizadas pelo Instituto de Música da FUNARTE e realizadas no Rio de Janeiro, tiveram início em 1975. Na I Bienal, Fernando Cerqueira se apresentou com *Quanta*, para conjunto instrumental com 4 grupos independentes, Lindembergue Cardoso com *Pleorama* op. 19, para orquestra sinfônica, e Ernst Widmer com *La belle se siet* op. 25, para flauta solo. Nesse ano, o Conjunto Música Nova inicia a organização de uma série de concursos de composição no âmbito dos Festivais de Arte*Bahia. No 1.º Concurso, revelaram-se premiados dois novos compositores baianos:

²¹ A peça de Ernst Widmer *ENTRONcamentos SONoros* op. 75, composta em 1972 para teatro instrumental (5 trombones, fita magnética, piano e cordas), embora intitulada segundo o projeto e concebida no espírito do mesmo, foi estreada durante a VI Apresentação de Compositores da Bahia (novembro de 1972).

²² Iniciando com um concerto em Salvador, a turnê incluiu as cidades do Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Assunção, Montevidéu e Blumenau.

²³ *Randomobile* para piano de Ernst Widmer. *Oito peças para piano* de Jmary Oliveira, e *Reflexões II* de Lindembergue Cardoso foram editadas por Hans Gerig (Colônia). Fernando Cerqueira teve seu Quarteto de cordas *Síndrome* e a obra *Quanta* editados pela Tonos (Darmstadt).

²⁴ VINTON, John. *Dictionary of Twentieth-Century Music*. Londres: Thames and Hudson, 1974.

Alda Oliveira (*Agre-Som*) e Agnaldo Ribeiro (*Korpus-et-Antikorpus*). Também em 1975 Fernando Cerqueira retorna à Bahia, após cinco anos e meio em Brasília. Em sua percepção, o movimento do Grupo já não se comparava àquele, do qual havia participado de 1966 a 1969. Em recente depoimento à nossa pesquisa, ele registra esse fato da seguinte maneira:

Quanto ao sentido de Grupo, comparando com o movimento a partir de 1966, não conseguimos, na prática, retomar debates e trabalhos como antes. Tentei, várias vezes, sem sucesso e acho até que um pouco ingenuamente, reunir novos e velhos companheiros no salão de orquestra para criarmos um grupo experimental de composição coletiva, mas nunca conseguíamos acertar os horários e acabei desistindo. Todos nós estávamos atarefados com sérios compromissos pessoais e profissionais, que não deixavam mais espaço para brincadeiras musicais. As novas regras do jogo eram as conhecidas do velho e cordial bom senso: cada um com seus próprios botões... (CERQUEIRA 2010).

A consolidação do trabalho composicional iniciado pelo Grupo se fez, no entanto, com novos compositores já formados pelos ex-alunos de Widmer (a segunda geração de compositores da UFBA), desenvolvendo a mesma filosofia de trabalho. A partir de 1984, despontam no cenário brasileiro os compositores Paulo Lima e Wellington Gomes,²⁵ premiados no “Concurso Nordestino de Composição Camerística”, já coordenado por Agnaldo Ribeiro.

A partir de 1986, Paulo Lima inicia as “Semanas de Música Contemporânea”, dando continuidade às idéias que sustentaram os Festivais de Arte * Bahia até 1982. Na II Semana (1987), revelou-se premiado o compositor baiano Pedro Augusto Dias, com *Ritual*, para orquestra.

Na década de 1990 revelam-se através de premiações nos concursos da UFBA: Ângelo Castro (1.º Prêmio na Apresentação de Compositores da Bahia de 1992 com a peça *Silêncio* para conjunto de câmara), Pedro Kröger (1.º Prêmio no Concurso Nacional de Composição da UFBA de 1993-94 para a peça orquestral *Liberdade Assinótica*) e Hélio Bacelar Viana (2.º Prêmio no mesmo concurso para a peça orquestral *Rupturas*).

É principalmente com base no arbítrio de todos esses eventos citados, bem como de outros realizados no âmbito internacional (como a Tribuna Internacional de Música da UNESCO, dentre outros) que o projeto “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, iniciado no ano 2000 e com previsão de conclusão em 2015, seleciona as obras a serem estudadas e publicadas.

²⁵ Categoria “Quarteto de Cordas”: Wellington Gomes, *Moldura Sertaneja*, 1.º Prêmio; Paulo C. Lima, *Quarteto*, 2.º Prêmio, e *Brasiléia*, 3.º Prêmio. Categoria “Piano a 4 mãos”: Paulo C. Lima, *1,2,3 Fantasia*.

MARCOS HISTÓRICOS DA COMPOSIÇÃO CONTEMPORÂNEA NA UFBA

I – NATUREZA DO PROJETO

“Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” é uma pesquisa na qual se aplicam: **1)** conhecimentos existentes da teoria composicional, em suas várias categorias (tonal, modal, pós-tonal, serial, minimalista, etc.); **2)** conhecimentos de metodologias de análise composicional, em suas múltiplas perspectivas (estrutural, motívica, harmônica, rítmica, tímbrica, etc.); **3)** conhecimentos de educação musical; **4)** conhecimentos da semiologia da música; **5)** conhecimentos de musicologia histórica; e **6)** conhecimentos metodológicos de catalogação, indexação e classificação de documentos são direcionados para: **A)** a observação estética do repertório musical, no contexto cultural e ideológico do qual ela se deriva, e o processamento dessa observação para a geração de conhecimentos de ordem estilística; **B)** a observação crítica da produção teórica dos compositores da pesquisa, gerada *pari passu* o repertório em foco, para a produção de uma reflexão crítica, que subsidie o conhecimento dos suportes filosóficos, estéticos e ideológicos do repertório em estudo; **C)** a geração de produtos subsidiários à pesquisa sobre o Grupo de Compositores da Bahia (catálogos de obras e biografias de compositores); e **D)** a organização de uma biblioteca de referência sobre os compositores da UFBA. Os resultados produzidos se referem a: **A)** edições críticas de partituras; **B)** estudos analíticos das partituras editadas; **C)** estudos críticos de textos que podem ser considerados como “discurso alternativo” dos compositores relativos ao repertório pesquisado;²⁶ **D)** organização de catálogos da produção musical desses compositores.

II – EVOLUÇÃO: 1989-2010

²⁶ Referimo-nos aos textos de natureza teórica, crítica ou filosófica dos compositores da pesquisa que abordem questões composicionais, educacionais e ideológicas, podendo subsidiar a compreensão de pressupostos estéticos e estilísticos.

“Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” é um projeto de pesquisa que pretende concluir a evolução de uma série de estudos centrados na criação musical desenvolvida na UFBA, desde a fundação do Grupo de Compositores da Bahia. O projeto teve dois precursores. O primeiro deles, “O Discurso Musical de Ernst Widmer” teve início em 1989 e desenvolveu-se com exclusividade até o ano de 1996,²⁷ visando ao estabelecimento do perfil estilístico do mentor intelectual do Grupo de Compositores da Bahia. A produção bibliográfica desse projeto consta de livros, capítulos, artigos, notas para encarte de CD e coletânea de ensaios, publicados em meios impressos e eletrônicos (v. Anexo III).

O segundo estudo, desenvolvido entre 1996 e 1999, focalizou a primeira geração de compositores da UFBA, selecionando aqueles que se iniciaram na composição com Ernst Widmer (Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e Lindembergue Cardoso). Esse estudo objetivou o estabelecimento de um *corpus* de características estéticas comuns e individuais, que sustentassem ou não a hipótese de uma “Escola de Composição da UFBA”, que se antevia pelas caracterizações, a nível do coletivo, encontradas nos textos musicológicos de época: principalmente, *Music in Latin America* de Gerard Béhague e *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves. Por “Escola”, entendemos um consenso ideológico-estético que confere **identidade** à produção de uma coletividade; no caso, os compositores atuantes na unidade de ensino musical da UFBA. A produção bibliográfica desse projeto consta de um livro eletrônico, alguns capítulos e artigos, publicados em meios impressos e eletrônicos (v. Anexo IV).²⁸

Finalmente, em 2000 iniciamos o projeto “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, com a finalidade específica da identificação, conhecimento e divulgação de obras de valor histórico na trajetória da “Escola de Composição da UFBA” durante o século XX. Pela descrição do objetivo, deduz-se que a pesquisa anterior tenha assentado as premissas do conceito “Escola de Composição da UFBA”. O critério seletivo do objeto de estudo – “valor histórico” – foi definido, em princípio, em relação à arbitragem de concursos de composição e de mostras significativas a nível nacional e internacional, ou de algum evento historicamente significativo, para o qual obras tenham sido encomendadas ou do qual tenham participado. O projeto diz respeito, portanto, a obras dos compositores da UFBA que se destacaram a nível regional, nacional e internacional, seja através de premiações ou da participação em importantes mostras e eventos nacionais e internacionais. Através do critério seletivo, este projeto

²⁷ Concluído em 1996 no que diz respeito aos objetivos propostos, o projeto continua gerando produção bibliográfica.

²⁸ Apesar de “oficialmente” concluído em 1999 no que diz respeito aos objetivos propostos, o projeto continua ativo e gerando produção bibliográfica.

ampliou, conseqüentemente, o âmbito dos compositores estudados nas pesquisas anteriores.

Em relação aos estudos antecessores, o principal diferencial deste projeto é o fato de a sua produção não ser de um único pesquisador, mas de um grupo de pesquisadores colaboradores de diferentes e instituições e perfis profissionais. Até agora, vimos contando com a participação de pesquisadores colaboradores da UFBA (Alda Oliveira, Pablo Sotuyo Blanco, Pedro Kröger, Regina Cajazeira, Ricardo Bordini e Wellington Gomes), da UFPB (Didier Guigue) e da UFRGS (Cristina Gerling e Jusamara Souza).

III – HIPÓTESE NORTEADORA

Com esse projeto, portanto, pretendíamos aprofundar a reflexão a respeito da questão “Escola” (conjunto de pessoas que segue um sistema de pensamento, uma doutrina, um princípio estético) ou “Grupo” (conjunto de pessoas com objetivos, interesses e características comuns). Nos 10 anos de desenvolvimento da pesquisa, quando trabalhamos por fases cronológicas seqüentes, o conceito “escola”, sem implicação em noções de sistema ou doutrina, foi resistente. A decisão de limitarmos o corpus da pesquisa até a produção do ano 2000 explica-se pelo seguinte argumento. Se a hipótese condutora da pesquisa é a identificação de pressupostos estilísticos que justifiquem a consideração de uma “Escola de Composição da UFBA”, podemos observar, no século atual, uma diversidade estética que já não sustenta essa hipótese. Supomos que os seguintes fatos tenham sido determinantes das alterações no perfil estético que a Escola de Composição da Bahia apresenta entre as décadas de 1960 e 1980, havendo contribuído para a diversidade estilística notável na produção musical da UFBA a partir dos anos 90: 1) a criação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA no ano de 1990, absorvendo jovens compositores de outras regiões do país e até mesmo de outros países da América Latina;²⁹ 2) a introdução de estudos de informática aplicada à Música a partir de então; e 3) o fato de que, a partir de 1990, o ensino de composição na UFBA evoluiu sem duas das lideranças fundadoras e vertentes construtivas do pensamento composicional dessa Escola: Lindembergue Cardoso e Ernst Widmer, falecidos, respectivamente, em 1989 e 1990. A finalização da pesquisa, prevista para 2015, e abordando a partir de 2010 a produção da década de 1990, visa à demonstração da desconstrução do conceito “escola de composição da UFBA” no final do século XX. Nessa fase, iremos

²⁹ Alexandre Reche (SP), Ângelo Tavares Castro (MG), Amaro Borges Moreira Filho (RS), Demétrio Boga (DF), Dimitri Cervo, Pedro Kröger (PA), Ricardo Bordini (RS), Luis Edmundo Ochoa Revoredo (Peru) e Pablo Sotuyo Blanco (Uruguai).

observar a introdução de novos pressupostos estilísticos, ainda não definidos, os quais, gradativamente, vão compondo um novo painel estético, que já não remete à idéia de coletividade: “Grupo” ou “Escola”.

IV – PRODUÇÃO

Atualmente, a pesquisa abriga três séries de publicações eletrônicas em *site* próprio (<<http://www.mhccufba.ufba.br>>), implantadas gradualmente, em cada fase da sua evolução. A série inicial tem o mesmo título do projeto – “**Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA**” e se destina à edição crítica de partituras de valor histórico com comentários analíticos de autorias diversas. Esta série se encontra atualmente com 16 volumes editados em formato de livros eletrônicos (arquivos .PDF), disponíveis para *download* a usuários cadastrados no *site* da pesquisa. Desta série, os seis primeiros volumes, referentes às obras sobreviventes da “Semana Santa de 1966”, foram impressos: *Elegia* de F. Cerqueira, *Exortação Agônica* de M. Gomes, *Nu* de J. Oliveira, *Impropérios* de A. J. Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado* de R. Rossi e *Diálogo do Anjo com as três Mulheres* de E. Widmer.

Na segunda fase do projeto (2003-2006), demos início à segunda série, intitulada “**Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA**”. Esta série objetiva edições críticas de textos inéditos de caráter teórico, didático ou cultural produzidos pelos compositores da pesquisa, acompanhados de comentários críticos de autorias diversas. Essa segunda linha editorial se encontra atualmente com 03 volumes editados em formato de livros eletrônicos (arquivos .PDF), disponíveis para *download*.

Na terceira fase (3.2007-2.2010), foi introduzida a série de “**Web-catálogos**” dos compositores pesquisados. Em 2007 lançamos o primeiro volume, que diz respeito à documentação musical da obra de Ernst Widmer. Publicado em formato impresso pela Academia Brasileira de Música em 2007 (ISBN 978-85-88272-13-2), o *Web-catálogo* de Widmer representa uma segunda versão revista e ampliada da versão impressa. E em 2009, realizamos a catalogação da obra completa de Lindembergue Cardoso.

Até o ano de 2014, está prevista a seguinte seqüência de catálogos: Vol. 3 – Catálogo de Fernando Cerqueira (2011); Vol. 4 – Catálogo de Agnaldo Ribeiro (2013); e Vol. 5 – Catálogo de Jamary Oliveira (2014).

Os compositores integrantes do projeto, até a sua conclusão, são: Agnaldo Ribeiro, Alda Oliveira, Alfredo Barros, Ângelo de Castro, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Hélio Bacelar Viana, Jamary

Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes, Paulo Lima, Pedro Augusto Dias, Pedro Kröger, Rinaldo Rossi, Ruy Brasileiro, Tom Zé e Wellington Gomes.³⁰

³⁰ Não foram encontradas obras de Nikolau Kokron, que seria um dos compositores integrantes do projeto.

BIBLIOGRAFIA

- BASTIANELLI, Piero. *A Universidade e a Música: uma memória 1954 - 2003*. 2 vols., Salvador: Editora Contexto, 2003.
- CERQUEIRA, Fernando. Depoimento escrito concedido à autora, 22.11.2009.
- _____. Depoimento escrito concedido à autora em 15.5.2010.
- DUPRAT, Régis. & VOLPE, Maria Alice. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920-1970)”, in: ILLIANO Roberto & SALA, Massimiliano. *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. (Speculum Musicae vol. XIV). Turnhout, Bélgica: Brepols, 2009, p.573-611.
- MORHY, Lauro. “UnB e Brasília: 40 anos de parceria”. *Jornal de Brasília*, 20/12/2001. Disponibilizado em:
<<http://www.unb.br/administracao/reitoria/artigos/20011221.php>>. Acesso em 12.05.2010.
- OLIVEIRA, Jamary. Depoimento escrito concedido à autora em 18.5.2010.
- OLIVEIRA, Paula. *Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974: Desenvolvimento e Identidade*. 2010. 202 p. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- PERRONE, Maria da Conceição Costa. *Música, Contexto e Tradição: Estudo sobre a Criação de uma Instituição de Ensino*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- WIDMER, Ernst. “O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações de Jovens Compositores”. In: *Boletim* [do Grupo de Compositores da Bahia], N.º 3, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 1968, 22p.
- _____. “Ensaio a uma didática da música contemporânea”. Original datilografado, 1972.
- _____. “*Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten*”. Chardonne: documento datilografado não publicado, 1980. 7 p.
- _____. “Travos e Favos”. *ArT - Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador: Gráfica Universitária [UFBA], N.º 13, p. 63-71, abril de 1985.
- _____. “A Formação dos Compositores Contemporâneos... .. e seu Papel na Educação Musical”. Documento datilografado, não publicado, 1988. 5 p.

ANEXO I: A “DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS” DO GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA

I

DECLARAÇÃO de princípios dos Compositores da Bahia

Artigo Único – principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado.

II

O Grupo de Compositores da Bahia, reunido em assembléia “ordinária” delibera que:

1. Qualquer aplauso ou manifestação... (censurado) é considerado subversão;
2. São manifestações permitidas:
 - a) vaias
 - b) assobios
 - c) tomates
 - d) ovos podres

nota: esta deliberação foi tomada, em virtude de serem as manifestações mais naturais, entre os “subdesenvolvidos”;
3. Com referência aos intérpretes, faz-se necessário salientar que são inocentes. Convém poupá-los para os próximos concertos;
4. Aconselha-se aguardar o final, onde haverá uma pequena demonstração de civilização – explosão de instintos... (censurado);
5. O que ocorrer de normal não será responsabilidade nossa;
6. Não se revogue indisposições em contrário.

Salvador-Bahia, 30-11-66

ANEXO II: “É PROIBIDO PROIBIR” (CAETANO VELOSO)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro, sim...

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo é proibido proibir
É proibido proibir, é proibido proibir...

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras,
As estantes, as estátuas,
As vidraças, louças, livros, sim...

E eu digo sim,
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
É proibido proibir, é proibido proibir...

ANEXO III: PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE “O DISCURSO MUSICAL DE ERNST WIDMER”

Livros:

- NOGUEIRA, Ilza. *ERNST WIDMER: perfil estilístico*. Salvador: Escola de Música da UFBA, 1997, 198 p.
- _____. *ERNST WIDMER: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007, 231 p.

Capítulos:

- NOGUEIRA, Ilza. “*Offricium Sepulchri* de Ernst Widmer: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 1. Salvador: Editora da UFBA, 2000, 11-19. Também disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “*ENTROncamentos SONoros* de Ernst Widmer: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 12, 2003, 11-19. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “*Rumos opus 72* de ERNST WIDMER: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 16, 2003, p. 40-58. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “*Sertania: Sinfonia do Sertão opus 138* de Ernst Widmer: Aspectos de Simbologia Sonora e Paisagismo Musical”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 17, 2010, p. 58-89. No prelo (a ser disponibilizado em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>).

Artigos:

- NOGUEIRA, Ilza. “Ambiguidade e Contextualidade: Princípios Fundamentais da Linguagem Pós-tonal de Ernst Widmer”. *Cadernos de Estudo - Análise Musical*, N.º 5, Fev.-Ago./1992, São Paulo: Atravez, p. 1-20;
- _____. “Ernst Widmer, Opus 97: A Complexidade da Postura Eclética”. ANPPOM: Anais do VII Encontro Anual, São Paulo, 29/8 - 2/10/1994, p. 74-88;
- _____. “*As Quatro Estações* de Ernst Widmer: O Sonho e a ‘Fantasia de Realização do Desejo’”. *Claves, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*, N.º 6 (Nov. 2008), Fortaleza: Realce Editora & Indústria Gráfica Ltda., p. 15 - 27. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves>>.

Resenha de CD:

- NOGUEIRA, Ilza. “ERNST WIDMER: um Alquimista das Fusões Culturais”. In: *Ernst Widmer: Remeiros do Rio São Francisco*, Eduardo Torres, regente. Paulus, 004512, DDD, 1999.

Organização de Publicação:

- NOGUEIRA, Ilza (org.). “A Linguagem Contemporânea no Ensino do Piano: uma Apresentação do *Ludus Brasiliensis* de Ernst Widmer” (coletânea de 5 artigos).

Vários autores, *Apontamento*, N.º 71, fev. 2.ª quinzena/1998, e n.º 72, mar., 1.ª quinzena/1998, Maringá: UEM.

ANEXO IV: PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE “ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DA UFBA: PRIMEIRA GERAÇÃO (LINDEMBERGUE CARDOSO, FERNANDO CERQUEIRA E JAMRY OLIVEIRA)”

Capítulos:

- NOGUEIRA, Ilza. “*Simetrias I: uma estrutura cromático-diatônica*”. In Perrone, Conceição et alii. *A Música de Jamary Oliveira: Estudos Analíticos*. Porto Alegre: Setor Gráfico do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 1994, p. 49-58;
- _____. “Elegia de Fernando Cerqueira: Comentários Analíticos”. *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 2. Salvador: Editora da UFBA, 2000, p. 21-28. Também em publicação eletrônica disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “Nu de Jamary Oliveira: Comentários Analíticos”. *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 3. Salvador: Editora da UFBA, 2000, p. 7-15. Também em publicação eletrônica disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “Triode Jamary Oliveira: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 9, 2001, p. 29 – 38. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “Trio Metamorfose de Fernando Cerqueira: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 8, 2001, p. 19 – 27. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “Trio1 de Lindembergue Cardoso: Comentários Analíticos”. Série *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 7, 2001, p. 41-55. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>;
- _____. “O Grupo de Compositores da Bahia e seu Manifesto de 1966: Comentário Crítico.” Série *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 3, 2007, p. 14 - 21. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>.

Artigos:

- NOGUEIRA, Ilza. “Escola de Composição da Bahia: considerações estilísticas. **“ICTUS: PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFBA, N.º 4** (Dez. 2002), Salvador: EdUFBA, p.17-43;
- _____. “Escola de Composição da UFBA: Esboço de uma Fundamentação Teórica”. *Ictus, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, N.º 2 (Dez. 2000), Salvador: UFBA, p. 37-43;
- _____. “Grupode Compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais”. *BRASILIANA, Revista da ABM*, N.º 1, ano 1 (Jan. 1999), Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35;
- _____. “O Grupo de Compositores da Bahia (1966 - 1975): uma proposta de educação musical formal e informal crivada de novos paradigmas culturais”. *Anais do 6.º Simpósio Paranaense de Educação Musical, Londrina*, 30/6 a 4/7/97, p. 41-54;

*Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira
(I CENoMHBra)*

_____. “Die *Compositores da Bahia*. Aspekte einer Zeitgenössischen Musikkultur.”
Publicação eletrônica disponível em: <<http://www.beckmesser.de>>.