



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS GRADUÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE

PAULA OLIVEIRA

GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA (1966-1974):
DESENVOLVIMENTO E IDENTIDADE

Salvador

2010

PAULA OLIVEIRA

**GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA (1966-1974):
DESENVOLVIMENTO E IDENTIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Estudos Multidisciplinares em Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Boccia

Salvador

2010

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação aos meus queridos pais, Jamary e Alda Oliveira e ao meu irmão, Jamary Oliveira Filho, que contribuíram, desde o primeiro dia da minha vida, para a minha formação e são as minhas maiores referências.

AGRADECIMENTO

A Deus

A meus pais, Jamary e Alda Oliveira

Ao meu irmão Jamary Filho e família

Aos meus avós, Antônio e Maria Augusta,

Archimedes e Lyrandina

Ao meu orientador, Leonardo Boccia e mestres

À Escola Pan Americana da Bahia

Aos queridos amigos que sabem que fazem parte da
minha vida

À EMUS, minha segunda casa durante grande parte
da minha infância

Ao Grupo de Compositores da Bahia

RESUMO

“Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e Identidade” é uma pesquisa, concebida como um estudo de caso qualitativo-descritivo, de cunho histórico-analítico. O estudo focaliza a seguinte questão: qual o contexto, o processo de desenvolvimento e o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia? Para tal, foram coletadas informações sobre os compositores, sobre o contexto sociocultural e político da época (1966-1974), assim como o processo de criação, visando descrever a identidade e o processo de desenvolvimento do Grupo. Examina-se a multiplicidade dos fenômenos que constituem a unidade em foco: o Grupo de Compositores da Bahia (GCB) no contexto da Escola de Música da UFBA e de Salvador. A proposta descreve esse mundo em ação, seus integrantes, a estética de sua produção e realidade histórica através de técnicas múltiplas de coleta de dados empíricos. Os procedimentos metodológicos constam de entrevistas semi-estruturadas, observações do contexto, gravações em áudio e vídeo com atores envolvidos, análise de recortes de jornais, de programas de concertos, fotos, fitas gravadas e outros documentos relevantes para elucidação da questão. Resultados da pesquisa indicaram que a produção significativa na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados, pode ser relacionada ao processo cultural inovador, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia na época do Reitor Edgard Santos, assim como ao momento histórico político brasileiro e ao processo de formação composicional com ênfase numa educação com foco na consciência estético-musical-artística centrada na criatividade com liberdade de expressão e reciprocidade crítica nos momentos pertinentes, nas possibilidades que a diversidade cultural oferece, nos vários contextos e no respeito à individualidade posto em prática por Ernst Widmer naquele contexto universitário junto aos atores envolvidos. Os profissionais que participaram do GCB apresentavam diversas especialidades de conhecimentos e promoveram processos interdisciplinares e multidisciplinares que envolveram toda uma geração de professores estrangeiros e locais na Escola de Música da UFBA, em interação e sintonia com as vivências socioculturais de músicos e alunos nativos. O cruzamento multidisciplinar entre a vanguarda de origem européia e as experiências de vida e musicais nativas, entrou de forma cidadã, professores e alunos, gerando ações de contestação das normas estabelecidas, questionamentos estéticos, mobilização social e político-acadêmica, além do estabelecimento de pontes com a sociedade, através da realização de cursos e concertos de música de vanguarda, visando à expansão das idéias defendidas pelo grupo.

Palavras-chave: Música. Grupo de Compositores da Bahia. Identidade. Cultura.

ABSTRACT

"Composers Group of Bahia (1966-1974): Development and Identity" is a research project, designed as a qualitative-descriptive case study with historical-analytical model. The project studies the following research question: what is the context, the development process and the identity of the Group of Composers of Bahia? The socio-political context of the time (1966-1974) was analyzed, as well as the creation process of the group, in order to describe the cultural identity and development of this group. It also examines in detail the multiplicity of the phenomena that composes the unit in focus: the Group of Composers of Bahia in the context of the Music School at UFBA in Salvador . The proposal investigates this world in action, its members, its products and its historical reality from multiple sources of empirical data collection. The methodological procedures includes semi-structured interviews, context observations, audio and video recordings with stakeholders, analysis of newspaper clippings, concert programs, photographs, tapes and other documents relevant to clarify these questions. The production in the area of musical composition of the Composers Group of Bahia and guests is related to the innovated cultural process innovation, sponsored by the Federal University of Bahia in the time of the Dean Edgard Santos, as well as the historical political moment in Brazil and the process of compositional training with a focus on education with an emphasis on musical-aesthetic and artistic awareness, focused in creativity with freedom of expression and mutual criticism, in the possibilities that cultural diversity offers us in different contexts and in the respect for individuality implemented by Ernst Widmer at the University context, among all the actors involved. The professionals who participated in the GCB had knowledge of various specialties and promoted interdisciplinary and multidisciplinary process involving a whole generation of foreign and local teachers at the School of Music at UFBA, in line with the interaction and sociocultural experiences of musicians and native students. The multidisciplinary cross between the vanguard of European origin and the life and musical native experiences, related in a civilized way, teachers and students, generating contestations of the established rules, questioning aesthetic, social, political and academic mobilization, in addition to building bridges with society, through the implementation of courses and concerts of avant-garde music, aiming to expand the ideas endorsed by the group.

Key words: Music. Group of Composers of Bahia. Context. Identity. Culture.

SUMÁRIO	
INTRODUÇÃO	5
CAPITULO I	9
1.1 Questão, justificativa e limites da pesquisa	9
1.2 Objeto de estudo: Grupo de Compositores da Bahia	15
CAPÍTULO II: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	44
2.1 Ilza Nogueira: O contexto da UFBA e os Seminários Livres de Música da UFBA (1966-1974)	50
2.2 Clifford Geertz: cultura e arte como teia de significados	57
2.3 Stuart Hall: Identidade	61
2.4 Antonio Gramsci: intelectuais	65
CAPÍTULO III: PROCEDIMENTOS	73
3.1 Abordagem qualitativa: estudo de caso	73
3.2 Instrumentos de coleta de dados	75
CAPÍTULO IV: ANÁLISE DE RESULTADOS	78
CAPÍTULO V: CONCLUSÃO	160
BIBLIOGRAFIA	186
ANEXOS	192
ANEXO A - MODELOS DAS ENTREVISTAS	192
ANEXO B – MODELO DE AUTORIZAÇÃO	199

Introdução

Esta dissertação de mestrado intitulada “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e Identidade” é resultado de uma pesquisa, concebida como um estudo de caso qualitativo-descritivo, de cunho histórico-analítico. O estudo focaliza a seguinte questão: qual o processo de desenvolvimento no contexto de atuação e o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia?

Falar do Grupo é uma honra, uma satisfação muito grande e um dever. Concordando com o compositor Wellington Gomes, quando escreve na sua tese de doutorado sobre as estratégias orquestrais usadas pelo Grupo,

O movimento de vanguarda musical na Bahia, entre as décadas de 1960 e 1970, regido pelo Grupo de Compositores da Bahia, estabeleceu um forte poder sobre a escolha de meios e processos composicionais para o mundo musical contemporâneo. Falar desse Grupo é falar de um dos mais atuantes e mais importantes grupos que se dedicaram à música contemporânea brasileira, influenciando uma grande quantidade de adeptos e compositores de gerações posteriores. (2002, p. 1)

Existem certamente motivações afetivas que levaram ao estudo desse assunto. A família, primeiros laços de vida e de vivência musical, tornou-se o inicial interesse em conhecer mais de perto as histórias de vida e profissional dos pais e de seus colegas de caminhada. Dentre essas histórias e casos, vivências e sentimentos, a existência do Grupo de Compositores chamou a atenção, pois a autora compartilhou desde a infância, muitos dos acontecimentos, convivendo de perto não somente com os seus pais Jamary e Alda Oliveira, mas também com muitas pessoas da Escola de Música como Ernst e Adriana Widmer, seus filhos René, Laura e Bárbara, assim como com outros professores e compositores.

Deste convívio quase familiar da autora dentro da escola e também fora dela, nasceu um sentimento misto de pertencimento, curiosidade e desejo de compreender um fenômeno tão peculiar. Especialmente, a sua natureza vanguardista e criativa dentro do contexto universitário da época em que o Brasil estava sob um regime político de cerceamento à liberdade de expressão. Surgiu então a oportunidade de desenvolver a pesquisa, sob orientação do Dr. Leonardo Boccia, que abraçou a idéia. Para desenvolver o estudo foram coletadas informações sobre os compositores, sobre o contexto sociocultural e político da

época (1966-1974), com base principalmente nos textos de Antonio Risério e Ilza Nogueira. O foco sobre desenvolvimento e identidade foi então escrito sob o referencial teórico de Stuart Hall e Clifford Geertz, assim como com Antônio Gramsci.

Examina-se no trabalho a multiplicidade dos fenômenos sócio-político-culturais que dizem respeito à unidade em foco: o Grupo de Compositores da Bahia no contexto da Escola de Música da UFBA e de Salvador. Devido à complexidade do objeto, estudou-se esse mundo em ação, seus integrantes, seus produtos e realidade histórica através de técnicas múltiplas de coleta de dados. Os procedimentos metodológicos constaram de entrevistas semi-estruturadas, observações do contexto, gravações em áudio e vídeo de entrevistas e depoimentos dos atores envolvidos, análise de recortes de jornais, de programas de concertos, fotos e outros documentos relevantes para elucidação da questão.

Os resultados da pesquisa foram bastante produtivos e promissores, dando a impressão à pesquisadora de que ainda existem muitas facetas a serem exploradas e aprofundadas sobre o tema estudado. A pesquisa encontrou uma produção significativa na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados. Este fenômeno vanguardista na área de Música pode ser relacionado ao processo cultural inovador, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia na época do Reitor Edgard Santos, assim como ao momento histórico brasileiro de contestação estética e modelo de formação composicional com ênfase na diversidade e individualidade posto em prática por Ernst Widmer naquele contexto universitário junto aos atores envolvidos.

Os profissionais membros do GCB detinham diversas saberes e promoveram processos interdisciplinares e multidisciplinares que envolveram toda uma geração de professores estrangeiros e brasileiros na Escola de Música da UFBA, em interação e sintonia com as vivências socioculturais de músicos e alunos nativos. O cruzamento multidisciplinar entre a vanguarda de origem européia e as experiências musicais nativas, entrosou de forma cidadã, professores e alunos, gerando ações de contestação das normas estabelecidas, questionamentos estéticos, mobilização social e político-acadêmica, além do estabelecimento de pontes com a sociedade, através da realização de cursos e concertos de música de vanguarda, visando a expansão das idéias defendidas pelo grupo.

Organizou-se o texto de forma a apresentar para o leitor o assunto da pesquisa, introduzir os membros do Grupo, descrever o contexto e a escola na época estudada, que foram os anos de 1966 a 1974. A seguir, apresenta-se o referencial teórico que serviu de base

para todo o trabalho, desde a coleta de dados, ao desenho do estudo e a análise dos resultados. Para finalizar, segue-se uma discussão desses resultados e algumas recomendações para futuros estudos, para que tal fenômeno cultural possa ter, no futuro próximo, um registro mais aprofundado e para que possa ajudar na construção de linhas de estudos acadêmicos, projetos de difusão cultural e programas de apoio ao desenvolvimento da cultura e das individualidades que operam musicalmente com suas identidades idiossincráticas.

O primeiro capítulo apresenta uma descrição do contexto onde o objeto de pesquisa – o Grupo de Compositores da Bahia - surge para inovar na área de composição musical questão, seus limites, apresenta o objeto de estudo e justifica o interesse da autora sobre o tema estudado.

O segundo capítulo fornece subsídios teóricos para embasar a pesquisa no que concerne os conceitos de cultura e de identidade, para analisar as relações culturais, o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia, sua produção musical e cultural.

O terceiro capítulo aborda os procedimentos que foram usados para estudar a questão central da pesquisa, as principais sub-questões teóricas e críticas referente ao Grupo de Compositores da Bahia e descreverá a investigação de cunho qualitativo e a opção pelo estudo de caso. Versa sobre os instrumentos de coleta dos dados, os cuidados tomados para assegurar a validade, a confiabilidade e a adequação dos procedimentos para elucidar a questão da pesquisa.

No quarto capítulo, são analisados os dados obtidos na pesquisa. Conforme o planejamento feito, os dados foram coletados através dos seguintes instrumentos da pesquisa: entrevistas semi-estruturadas com os membros fundadores, membros convidados e pessoas que conviveram com os membros do Grupo de Compositores da Bahia, coleta e análise do material publicado sobre o assunto, conteúdo de programas de concertos e de depoimentos livres orais e escritos, de pessoas que conviveram com os membros do Grupo na época estudada. Os dados foram contrastados a fim de obter resultados confiáveis e também para fazer uma interpretação crítico-analítica que apresente ao leitor as várias facetas que o assunto pode remeter ou sugerir.

Finalizando esse trabalho apresenta-se uma síntese dos resultados do estudo. Esse quinto capítulo desenvolve uma análise sobre os dados coletados nas entrevistas semi-estruturadas, nas consultas aos compositores usando o procedimento da foto- dedução, nas

consultas a arquivos, jornais, boletins, lista de obras e programas de concertos. A partir da análise dos depoimentos das entrevistas, da observação dos integrantes do grupo e dos demais dados coletados serão levantados os usos, as estratégias e os sentidos que estes compositores negociam com as possibilidades de construção identitária do grupo mediado pelo processo educacional e artístico desenvolvido por Ernst Widmer com os seus alunos/colegas.

Apesar de a vanguarda e a criatividade serem molas propulsoras do desenvolvimento dos campos de conhecimento humano, têm sido, ao longo dos tempos no Brasil, assuntos que trazem problemas de aceitação, de compreensão, e, certas vezes, até mesmo de repulsa e resistência das pessoas que participam de atividades de expressão (criação), educação, apreciação e de mediação da produção cultural na sociedade. Portanto, este trabalho não somente visa documentar e apresentar dados que elucidem questões sobre o contexto, o desenvolvimento histórico do GCB, mas também visa mostrar os perfis identitários dos membros do Grupo, tornando-os mais visíveis e transparentes aos olhares das novas gerações, compartilhando detalhes que, embora pareçam singelos e simplórios para alguns, podem-se tornar elementos mediadores de laços significativos e permanentes em outros momentos.

CAPITULO I

1.1 Questão, justificativa e limites da pesquisa

Este primeiro capítulo apresenta o objetivo da pesquisa, seus limites e justifica o interesse da autora sobre o tema estudado. Aqui se apresenta uma descrição do contexto onde o objeto de pesquisa – o Grupo de Compositores da Bahia – surge para inovar na área de composição musical. Dentro do ambiente motivador e estratégico implantado pela gestão universitária da época em Salvador e legitimado pelo poder público, o Grupo é estudado sob a ótica do referencial teórico de Clifford Geertz, Antonio Gramsci, Stuart Hall e Ilza Nogueira. São apresentadas justificativas para a escolha do assunto pesquisado assim como os limites do estudo, visando delimitação do assunto aos principais temas que interessam ao esclarecimento da questão investigada.

O objetivo desta pesquisa foi descrever o processo de desenvolvimento no seu contexto de atuação e o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia, no período de 1966 a 1974. Esse período foi definido baseado nas datas de publicação dos Boletins do Grupo de Compositores da Bahia, **por ter sido considerado um período de uma produção “enquanto foco de debates e de vivência musical coletiva”, como diz Fernando Cerqueira¹ em seu texto inédito "A composição musical contemporânea na Bahia de 1962 a 1992", e finalmente pelas análises apresentadas pelo projeto de pesquisa “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” (Nogueira, 2000-2010).** Nos boletins publicados pelo GCB estão contidas listagens de todos os concertos e apresentações realizadas a partir da criação desse grupo, e esta produção está concentrada nesta época mencionada. Portanto, considera-se um período que pode ser tomado como referência para estudar o Grupo, por conter nesse espaço de tempo uma produção que pode se considerar relevante para caracterizar o perfil identitário do grupo. Tomou-se como limite temporal para o estudo, os oito anos de atividades mais intensas do Grupo.

¹ In: “O renascimento baiano revisitado”. Seminário realizado na Academia de Letras da Bahia. Salvador, 4-6/6/1992, original datilografado

A questão focalizada na pesquisa foi o processo de desenvolvimento e o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974) no contexto de atuação, que foi principalmente dentro da instituição responsável pelos estudos sobre a área de conhecimento Música, dentro da Universidade Federal da Bahia, na cidade de Salvador, Bahia. Justifica-se a escolha do objeto de estudo não somente pela escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema, mas também pela relevância da produção dos membros desse Grupo, e porque a história de vida da autora deste trabalho se entrelaça de forma profunda com o objeto de estudo. A sua vivência musical adquirida desde a infância no meio familiar – o seu pai e a sua mãe vivenciaram as atividades e a história do Grupo - assim como também no contexto da Escola de Música da UFBA e nos Estados Unidos, mobilizou as suas referências vivenciais e teóricas, laços familiares e relacionamentos sociais em direção ao objeto de estudo, impulsionando as suas forças investigativas para uma crescente curiosidade sobre o que realmente aconteceu naquela época. Perguntas como: quais os motivos para a criação do grupo, o que caracterizou os atores envolvidos no processo de desenvolvimento deste Grupo, qual o significado da sua produção musical e artística e como eles interagiram no seu contexto de atuação permearam o período decisório para este estudo.

O incrível e inovador mundo em ação do Grupo de Compositores da Bahia tem sido um tema pouco investigado até então, talvez pela tendência de autores da área de musical tratarem prioritariamente as obras musicais produzidas como partituras e suas execuções em discos e vídeos. Em geral, as pesquisas realizadas com os membros do Grupo têm sido de cunho crítico-analítico a partir das partituras e de suas gravações, se referem às obras produzidas por cada compositor e apresentam o perfil acadêmico dos compositores com análises minuciosas de algumas obras. Embora tais estudos sejam fundamentais para a área musical, estes não inserem detalhes que revelem sinais do movimento artístico, ou seja, dos sinais identitários de cunho ideológico. Quanto à identidade estética, essa vem sendo traçada pela pesquisa de Ilza Nogueira, encontrando-se mais definida em artigo publicado na revista ICTUS 2 (2000). As pesquisas que mais ofereceram subsídios para este atual estudo foram os estudos de Ilza Nogueira e Paulo Costa Lima, por apresentarem materiais coletados em entrevistas ou em textos encomendados a pessoas que se relacionaram com os membros do grupo. Certamente, estes dados ofereceram informações que serviram de referências contrastativas para compor o campo analítico.

Portanto, instigada tanto por sua vivência familiar quanto por referências socioculturais próximas, a autora decidiu abordar o assunto para o seu tema de dissertação de mestrado considerando os estudos e pesquisas realizadas dentro da área de Música e a literatura especializada e produzida por autores de outras áreas de conhecimento como um pressuposto da alta significação e do valor cultural da produção do Grupo de Compositores da Bahia para o contexto local e internacional.

Este trabalho de investigação considerou os seguintes limites:

- O período considerado como tema para esta pesquisa foi delimitado aos anos 1966-1974, ou seja, oito anos de trabalho e produção artística;
- As informações foram coletadas apenas com os próprios compositores e com as pessoas que conviveram com os membros do GCB naquela época estudada;
- As referências escritas e orais foram contrastadas para garantir maior grau de confiabilidade ao estudo;
- As informações coletadas se limitaram ao Brasil.
- O estudo não pretendeu analisar musicalmente as obras dos compositores.

O estudo não pretendeu fazer uma profunda análise política do contexto da época estudada, por entender que já existem trabalhos publicados sobre o assunto, oriundos de outras áreas de conhecimento.

- Este estudo não pretendeu apresentar perfis biográficos detalhados sobre os compositores do GCB.

Para desenvolver este estudo, foram considerados os seguintes objetivos específicos:

- Descrever o processo de desenvolvimento do Grupo, desde a sua formação em 1966 até 1974, dentro do seu contexto de atuação;
- Descrever o perfil identitário artístico-ideológico do Grupo de Compositores da Bahia e de seus integrantes.

A análise de alguns textos sobre o desenvolvimento musical da segunda metade do século XX em Salvador sugere indicações e suposições sobre a existência de relações entre a

música produzida pelos membros do Grupo de Compositores da Bahia e o movimento nacional inovador produzido no período. De início, a pesquisadora tomou esta informação como base para perguntas aos entrevistados², e também nos depoimentos a pessoas que vivenciaram os acontecimentos na época, para saber se seria possível revelar fatos e estabelecer elos entre as evidências e as suposições, visando esclarecer as questões geradas sobre o assunto. O esclarecimento sobre o assunto é necessário para resgatar não somente a memória do processo de desenvolvimento da composição na Bahia, como também para gerar conhecimento a partir das experiências passadas no contexto da UFBA, que podem ser importantes para a História da Música no Brasil.

Foi tomado como pressuposto para questionar e ampliar o conhecimento sobre o GCB a visão do autor Araújo (2006), etnomusicólogo e pesquisador, que chama a atenção para o legado de Paulo Freire e ressalta o seguinte aspecto sobre a necessidade de estudos sobre as realidades interna e externa para aguçamento do processo reflexivo. Este autor afirma que, para que haja um verdadeiro desenvolvimento de pessoas e de instituições, não se precisa partir de concepções sobre o que faltam às comunidades chamadas “carentes”, mas sim investir em “um processo de reflexão contínua sobre as realidades local e global, apoiado em leituras e debates constantes, desvendando os nexos entre as duas dimensões.” (p. 21) Sugere investimentos em processos de formação contínua e numa política de auto-sustentação ou em um sistema horizontalizado de produção, em oposição ao sistema de transferência de conhecimento. No sistema horizontalizado de produção, a valorização está no conhecimento como um processo de construção inesgotável, permitindo a compreensão das múltiplas realidades que cercam o contexto, produzindo capacitação técnica e científico-social para a atuação em várias frentes no trabalho acadêmico e extra-acadêmico.

Fazendo-se um paralelo entre a visão de Araújo (2006) e a visão que foi posta em prática na Escola de Composição da Bahia durante o período analisado nesse projeto, pode-se

² Foram entrevistados os seguintes profissionais: Jmary Oliveira, Fernando Cerqueira, Tom Zé, Ilza Nogueira, Carlos Rodrigues de Carvalho, Alda Oliveira, Agnaldo Ribeiro, Marco Antonio Guimarães, Wellington Gomes, Carmen Mettig Rocha.

Depoimentos e imagens foram gravados em vídeo com os seguintes profissionais: Alda Oliveira, Andrea Daltro, Daniel Lockwood, David Lockwood, Elena Rodrigues, Erick Lockwood, Fernando Cerqueira, Ilza Costa Nogueira, Jmary Oliveira, Lídia Luz Cerqueira, Lucemar Alcântara, Luciana Barros Oliveira, Lusa Davico Schneider, Manuel Veiga, Maria Helena Flexor, Pablo Sotuyo Blanco, Paula Oliveira, Remy de Souza e Neta, Ricardo Bordini, Rosa Lockwood, Ryoko Veiga.

perceber que o processo adotado por algumas instituições funciona de fora para dentro, com uma educação idealizada pelos setores dominantes e que são em geral, estranhos para as camadas populares, e assim, se transforma em um tipo de educação muito difícil de ser aprendida ou absorvida pelos membros desses grupos sociais. Os projetos em geral reduzem as pessoas a meros repositórios ou ainda, transformam o produto cultural de música e artes em espetáculo para a grande mídia, como se as exposições fossem a única saída para a humanização na atualidade.

Em uma nova direção, o trabalho construído pelos membros do Grupo de Compositores da Bahia, apresentou características de um desenvolvimento cultural dialógico, caracterizado pelas trocas de idéias, que permitiu a adoção de uma estética plural, nativa e inovadora. As “camadas populares”, ou seja, os alunos brasileiros que foram admitidos nos “Seminários de Música” da Universidade da Bahia, e que vieram do interior da Bahia ou de outras regiões, tiveram participação ativa no seu processo de desenvolvimento, não como repositórios do pensamento dominante, mas refletindo continuamente sobre suas realidades local e global, participando de debates, de seminários de apreciação musical, com uma visão de suspensão de julgamentos ou preconceitos que permitiam um pleno e contínuo diálogo com a estética da tradição cultural vigente.

Citando Ernst Widmer, o professor de composição motivador e mentor do GCB, uma premissa fundamental para a preservação de um bem cultural é a identificação. Para este autor, “Só quem se identifica com um Bem Cultural tem o necessário cuidado com ele, preservando-o e tornando-se digno dele.” (1979, p. 23) Iniciando com esta premissa, Widmer continua dizendo que lamenta quando uma realidade necessita de política especial para defender o seu patrimônio histórico e artístico, pois a repressão e a autoridade não proporcionam identificação, identidade de pessoas e instituições para cuidar desses bens. Em geral, as campanhas tendem a piorar a falta de cuidado com esse patrimônio. Para Widmer a preservação e o fortalecimento dos valores culturais deveriam se concentrar no

- reconhecimento;
- prestígio e fomento de forças atuantes;
- movimentos e manifestações autóctones. (1979, p. 23).

Assim, com a exposição gradual e regular de alunos da rede escolar e da sociedade em geral aos bens culturais, a longo prazo, haveria a atenção a esse processo de identificação dos mais jovens com esses bens culturais e uma maior identificação com essa produção. Mais tarde, Widmer apresenta o conceito definidor daquilo que ele mesmo realizou como professor

de composição e que serviu de pano de fundo para o surgimento do GCB - o princípio da reciprocidade ou uma aproximação mútua. Esta seria uma abordagem de articulação para a difusão cultural, tema do seu livro publicado pela UFBA em 1979. Considerando o processo de aculturação um processo difícil e que até pode ser doloroso (haja vista o processo de colonialismo cultural), e considerando também, que o mundo contemporâneo enfrenta uma grande mistura de culturas e de tecnologias, Widmer reconhece que “Só a reciprocidade pode diminuir essa violentarão. Precisamos conseguir uma aproximação mútua” (1979, p. 26).

Portanto, o desenvolvimento desta pesquisa pode ser visto como um processo de identificação da autora com o Grupo de Compositores da Bahia, devido principalmente a sua aproximação gradual, ao longo da vida, com este grupo (membros integrantes, contexto, produtos, apresentações artísticas e memórias de fatos e afetos). O valor desse bem cultural encontra-se latente na memória desta autora. A aproximação mútua entre pesquisadora e objeto de estudo levaram a um sentimento de pertencimento e percepção do outro, da necessidade de um maior aprofundamento sobre o mundo de produção do GCB e de uma revisão contínua dessa postura, para não cair na tendenciosidade. Por isso, houve a aproximação ao GCB, com um olhar de reciprocidade, um olhar múltiplo e tentando ver este grupo da forma como ele foi, e não como o seu pensamento ditava ou pelo desejo dele ter sido. A intenção da autora não foi somente conhecer este grupo mais de perto, mas também contribuir para que pessoas de outras gerações possam também se identificar com o GCB, com sua produção, e contribuir de formas criativas para a preservação e difusão desse bem cultural da Bahia.

Embora existam fontes de referência sobre o período focalizado nessa pesquisa (RISERIO, 1995, 2004; NOGUEIRA, 1997, 1999; GUIMARÃES, 1988; LIMA, 1999; RIBEIRO, 2004; WIDMER, 1969, 1979, 1985; BEHAGUE, 1971, 1979; MARIZ, 1981; NEVES, 1981; SANTOS, 1993; GOMES, 2002), o tema específico do desenvolvimento do GCB no contexto de sua atuação e perfil identitário necessita de uma análise mais específica à luz de teorias contemporâneas sobre cultura e identidade. Os registros material e imaterial desse período vão-se desgastando com o passar do tempo, além do que, os atores do processo que ainda estão presentes, já estão com idade avançada, o que significou uma certa urgência em documentar, através de entrevistas e depoimentos, as suas vivências e pensamentos. Além disso, também foi importante realizar um levantamento de fontes escritas, gravações em fita, vídeos e CDs, fotos e matérias jornalísticas para contextualizar o processo de

desenvolvimento do GCB. Carece aqui um agradecimento especial a todos os que abriram os seus arquivos pessoais, aos responsáveis pelos arquivos da Escola de Música da UFBA que disponibilizaram materiais para consulta.

1.2 Objeto de estudo: Grupo de Compositores da Bahia



FOTO I – Jmary Oliveira, Milton Gomes, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron e Rinaldo Rossi

O objeto de estudo desta pesquisa é o Grupo de Compositores da Bahia e aqui são apresentados os seus participantes, seguindo-se um breve resumo dos seus currículos e principais realizações. Os membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia foram Antônio José Martins Santana (1936), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), Carmen Mettig Rocha (1941), Ernst Widmer (1927 - 1990), Fernando Barbosa de Cerqueira (1941), Jmary Oliveira (1944), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Milton Gomes (1916 - 1974), Nicolau Kokron (1937-1971) e Rinaldo Rossi (1945-1984).

O GCB foi um grupo que marcou um período de alta criatividade dentro do contexto musical baiano. Durante o período estudado, a produção do GCB foi caracterizada por rupturas radicais que geraram obras artísticas que caracterizaram uma época promissora. Segundo Leonardo Boccia (2010),

[...] a divisão da história humana em épocas distintas serve, entre outros, para identificar mudanças de hábitos nas diversas sociedades. Entretanto, é difícil entender mudanças de estilo ou criação de gêneros musicais, sem observar justamente os períodos de transição entre uma época e outra. Muitas dessas mudanças estéticas resultam de rupturas radicais levadas adiante por movimentos de reforma. Os conflitos

sociais geram obras artísticas de grande valor; marcos da passagem de uma época contestada para uma época promissora. A história das civilizações é repleta desses períodos de transição, em que, especialmente os artistas criativos, sensíveis receptores do *zeitgeist*, movidos pela revolta dos cânones sociais decadentes, concebem obras revolucionárias. (p.26)

Uma idéia geral da dimensão estética do Grupo de Compositores da Bahia se faz necessária para informar o leitor sobre a relevância das inovações estéticas encontradas na produção deste grupo. Alguns pontos levantados por Monclar Valverde, no texto “Estética da Comunicação Sentido, Forma e Valor nas Cenas da Cultura” (2007), são relevantes para analisar essa produção de vanguarda musical, assim como as formas de sua recepção, para tentar aproximar o leitor de hoje, quarenta e quatro anos depois, do que representava essa estética para o público da época.

Valverde fala sobre a dificuldade que a sociedade tem para usar o termo arte para as poéticas audiovisuais contemporâneas como as canções populares que tocam no rádio, o videoclipe, etc. Refletindo sobre a produção do GCB, é relevante comentar sobre as concepções da sociedade de hoje e da sociedade da época sobre as obras do GCB em termos de arte. Pelos depoimentos dos que conviveram na época em estudo, alguns consideravam as produções deste período como obras de arte e outras não. Apesar da boa receptividade do repertório criado e apresentado pelos conjuntos estáveis da universidade, muitas pessoas, inclusive professores e alunos de música, tinham muita resistência em considerar algumas obras como “composições musicais”, pois imediatamente os seus ouvidos comparavam aquelas sonoridades estranhas com obras do repertório clássico. A tonalidade estava e continua estando muito impregnada nos ouvidos das platéias, mesmo porque a mídia ocupa a maior parte do tempo usando repertórios com base na música tonal e comprometida com a cultura ocidental. O senso comum, tanto da época como hoje, estava e ainda é centrado na música tonal. É digno de nota o fato de que na época de surgimento do GCB, Koellreutter já havia introduzido as sonoridades da música dodecafônica nos concertos da Reitoria e no território dos Seminários Livres de Música, cenário para a modernidade na época. Portanto, de certa forma, para aqueles que frequentavam aquele espaço, a estética do GCB, embora soasse parecida com a música dodecafônica divulgada através do projeto cultural Kollreuttiano, já apresentava sinais de pertencimento à realidade cultural baiana e brasileira. Estes sinais da mistura ou “ecletismo” entre os elementos de vanguarda européia e elementos

culturais brasileiros beneficiaram a recepção do público, que, apesar de sentir a estranheza dos efeitos sonoros, podia se identificar ou reconhecer o seu pertencimento, a sua familiaridade, através dos sons e alguns outros detalhes da sua cultura. E então, com essas surpresas estéticas, esta mesma platéia, ficava um tanto atônita ao perceber esses contrastes e essas misturas de realidades sonoras. Embora soassem estranhas, agressivas, por vezes monótonas em outros momentos ou “desafinadas”, a Reitoria ficava sempre cheia quando eram apresentadas as obras do GCB. Os mais jovens chegavam a ficar muitas vezes até entusiasmados, exaltados e satisfeitos com as dimensões estéticas que ouviam durante os concertos.

Ainda hoje parece existir alguma reação negativa das platéias mais tradicionais e que gostam muito da música tonal e clássica ou mesmo dos que aderem à estética da música popular. Considera-se este um fato um pouco estranho, desde quando existe um público que aprecia bastante as sonoridades eletrônicas das festas dançantes animadas por DJs, e também das trilhas sonoras de filmes, em essencial, as que usam recursos eletrônicos com muitos ruídos, dinâmica excessivamente forte, cheia de contrastes timbrísticos, em geral, ilustrando o lado violento das emoções dos filmes e dos vídeos. Questionamos mas não temos uma resposta ou uma interpretação para esse fenômeno. O interessante de observar-se é que naqueles anos 1966-1974, o GCB prenunciava esse novo tempo em Salvador e já fazia o pano de fundo para um conceito de arte participativa, contrastante, misturada e multifacetada, sem barreiras estéticas.

É importante notar que a estética da produção do GCB era uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. O GCB, assim como as empresas que lançam produtos novos, teve o papel de apresentar um novo estilo aos grupos sociais com os quais interagia. Segundo SILVA,

Essa apresentação reúne dispositivos de produção de sentido. Por meio da publicidade, das relações com a mídia e com a infra-estrutura de mercado, através de relações públicas e de assessoriais de comunicação, a corporação engendra um conjunto de mensagens com o objetivo de tornar esta inovação significativa para as clientelas (SILVA 2003, p.203).

A partir de um levantamento feito, observou-se que o GCB usou os procedimentos disponíveis de divulgação e comunicação com a mídia e com o público da época, ou seja, matérias em jornais, revistas e publicação dos boletins informativos do Grupo, além de ter criado outras formas mais diretas para aproximar-se do público, como concertos multimídia

organizados de forma didática para a introdução do “novo”, discussões coletivas após os concertos, permissão da participação da platéia nas execuções das obras através da regência do maestro, realização de concursos de composição misturando erudito com popular, trazendo jurados de fama nacional, inserindo voto do público nos concursos para que a platéia desse o prêmio à sua composição preferida. Através desses procedimentos inovadores de comunicação, o GCB pôde tornar as obras produzidas acessíveis a um número grande de espectadores. O retorno foi bastante positivo, pois o público lotava a Reitoria, território dos concertos onde eram apresentados os trabalhos.

Mas, o que era novo, para aquela época? Pelo texto de Costa Lima (1999), pode-se talvez deduzir que as obras apresentadas durante os concertos no âmbito da UFBA tinham características estéticas inclusivas. Segundo o autor citado, “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*” (p. 334).

Dentre os autores que pesquisaram o objeto de estudo deste trabalho estão Paulo Costa Lima (1999) e o compositor Wellington Gomes (2002). Em sua tese de Doutorado defendida na Faculdade de Educação da UFBA, Paulo Costa Lima, compositor que também conviveu com o professor Ernst Widmer e alguns membros do Grupo, aborda o tema “Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia” (1999). Aqui, ele apresenta e analisa a visão educativa de Widmer, o suíço-brasileiro que colocou em prática uma pedagogia da composição musical que gerou muitos frutos na Bahia, sendo um deles o Grupo de Compositores da Bahia. Pedagogicamente, Widmer trabalhava com a não-interferência, com o mínimo de regras, com a abertura de horizontes, a apreciação de obras musicais de todas as correntes estilísticas e o uso de exercícios individualizados para desenvolver o ofício de compositor. Widmer defendia idéias desconstrutivistas, pois adotava o descondicionamento dos alunos aos rótulos cotidianos, inclusive inserindo uma postura deseruditizadora, porém ao mesmo tempo, adotando recursos de análise e da estruturação musical como instrumentos no ensino da Composição. Ao tempo em que trabalhava para a expansão de idéias e de novos caminhos, Widmer usava também a técnica composicional detalhada e cuidadosa a fim de oferecer ferramentas concretas para uma produção criativa, consciente e de excelência. (LIMA, pp.328-329) Através de uma postura pedagógica que enfatizava o desenvolvimento do processo criativo, Widmer conseguiu que muitos dos seus alunos tivessem acesso à contemporaneidade musical, construindo obras de vanguarda e produzindo projetos culturais que conseguiam envolver e chamar a atenção do público da época. Costa Lima entrevistou

muitos dos alunos de Widmer e apresentou no seu trabalho observações e análises relevantes, especialmente para a área da educação. A partir do discurso presente na obra musical de Widmer, Costa Lima conclui que houve nessa época uma “construção de um projeto compartilhado. Há em Widmer uma determinada energia de pertencimento a um grupo.” (p. 330) Nesse período “O ato de compor ganhava...uma dimensão que transcendia o âmbito do indivíduo; a idéia de uma `causa´ se sobrepunha às motivações específicas das próprias peças e do compositor.” (p. 330) Em termos de cultura brasileira, Costa Lima ressalta que “o círculo de alunos representava um dos âmbitos mais intensos de contato, ou melhor, mergulho em culturas locais” (p. 330), pois alguns dos membros eram de cidades do interior da Bahia. Através desses contatos com “liberdade para a expressão de tendências e desejos” (p. 330) entre os membros do Grupo, Widmer e os demais componentes puderam participar de conversas e discussões sobre “uma cultura brasileira, os processos de transformação social, o papel da tradição, o papel da vanguarda”. (p. 330) Costa Lima afirma que todas essas temáticas são encontradas na obra de Widmer. Através dos depoimentos e dados colhidos nas entrevistas dessa pesquisa, pode-se notar que esta característica, por assim dizer, política, acontece também com os demais membros do Grupo. Pode-se notar que através das escolhas de motivos melódicos e rítmicos, temas, títulos de composições, elementos timbrísticos retirados da sonoridade dos diversos contextos interioranos, contrastes sonoros e estilísticos misturados à linguagem vanguardista européia, tudo espelha uma coerência entre o discurso composicional e os valores defendidos pelos membros, que são expressos dentro de um contexto orgânico e singular. Widmer trabalhou com processos de relativização e de inclusividade.

Em termos de processos educacionais em avaliação, Costa Lima aponta o fato de que Widmer enfatizava a “suspensão de julgamento”, o que abria possibilidades para audição e composição de obras dentro de caminhos inovadores. (p. 335) Na conclusão do seu livro, Costa Lima (1999) afirma:

Os bons resultados dessa pedagogia têm, a nosso ver, uma relação estreita com o alto grau de afinidade entre seus componentes essenciais e remetem ainda ao sucesso que o próprio Widmer teve em seu percurso composicional. Como professor, ele conseguiu aprender bastante e produziu um número maior de obras do que quando não lecionava Composição. Por outro lado, seus alunos

passaram rapidamente a ser reconhecidos como referências importantes na área de composição, alcançando, além de prêmios em festivais e bienais de caráter nacional, posições de liderança em cenários os mais diversos da vida musical do país, e isso ainda a partir do final da década de 60.” (p. 337)

Nota-se que Costa Lima já relata a relevância do contato sociocultural entre os membros do Grupo, da possibilidade e da aceitação das diferenças individuais e das diferentes tendências estilísticas em ambiente de “suspensão de julgamento”. Porém, não são apontados os traços identitários dos integrantes do Grupo e como essas características aparecem nas obras, nas posturas profissionais e nos projetos do Grupo.

A autora Ilza Nogueira trabalhou sobre o objeto de estudo. No seu livro *Ernst Widmer: perfil estilístico*, Nogueira oferece à área de música um perfil sobre o músico suíço-brasileiro. Escreve sobre a sua evolução no Brasil, suas fases composicionais, tendências estilísticas e oferece exemplos de suas composições musicais. Além disso, Ilza Nogueira apresenta cinco estudos analíticos detalhados da obra composicional de Widmer, abordando nas obras os seguintes processos composicionais desenvolvidos: técnicas de elaboração motivica no estudo do "Duo" op. 127 (1980), técnicas de variação no concerto duplo para duas flautas e orquestra de cordas intitulado "Jahrestraumzeiten" ("As quatro estações do sonho") op. 129 (1981), a funcionalidade da orquestração em "Sertania, Sinfonia do Sertão", op. 138, a concepção de forma na composição para conjunto instrumental misto intitulada "Utopia", op. 142, 1º Movimento (1983), e no Quarteto "Amabile" ou "Quarteto da Paz", op. 157, 1º Movimento (1986).

Dentre as principais conclusões da autora, destacam-se: a) diversidade de processos composicionais, b) alto índice de coesão através da elaboração motivica e de procedimentos de variação, c) exploração do espírito lúdico do compositor, d) a dialética do uso de materiais já afirmados na tradição musical e a inovação, e) associação de sonoridades de instrumentos tradicionais aos instrumentos de percussão produzindo novos timbres mistos, nos quais o naipe da percussão atua como elemento condutor; f) a associação da elaboração orquestral à elaboração da textura da obra; g) fundamentação nos conceitos de organicidade e relativização; h) associação de modelos composicionais estáticos e dinâmicos, como o princípio da simetria centralizada associado ao modelo tradicionalmente dinâmico da forma sonata (p. 164).

A partir de diálogos informais com alguns compositores e personalidades da época em que o GCB foi organizado, percebe-se que a estética vigente apresentava um misto de tendências de obras musicais renascentistas, clássicas, românticas, nacionalistas ou então dodecafônicas. Ou seja, havia uma exposição da platéia aos estilos musicais tradicionais e ao que se podia chamar de estilos modernos. Esse estilo moderno era em geral muito criticado pelos ouvintes por ter características dissonantes, meio sombrias, sem linhas melódicas reconhecíveis, ritmos desconectados, muitas pausas, desconcertantes, sem relações com o cotidiano daquela platéia mestiça e acostumada a viver na diversidade sociocultural.



FOTO II – Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira

Os membros do GCB iniciaram um processo de questionamento daquela tendência eurocêntrica nas composições modernas instalando um processo de inserção de elementos da cultura brasileira, misturados com as técnicas mais contemporâneas de composição musical. Como resultado, a afluência do público aumentou, pois começou-se a perceber que o processo de convivência de opostos, de mistura de estilos, imprimiu significados e representações para as pessoas que iam aos concertos. Em especial os jovens, alunos universitários de todas as escolas de arte (Música, Dança, Artes Plásticas e Teatro) encontraram discursos de inclusividade e cotidianidade nos modelos estéticos que eram apresentados. Além do uso dessas novas técnicas de composição, a organização de eventos como “Seminários de Música” e “Festival de Arte” pela Escola de Música da UFBA incentivavam as palavras e as reflexões dos diálogos entre estudantes e professores, formando uma base teórica e prática

para a avaliação crítica daquelas obras. Os cursos realizados nos Seminários serviam de testes de avaliação para a recepção das obras no contexto, além de servirem de base para as experimentações dos compositores, para as novas composições a serem geradas. Enfim, existia um processo vivo de produção e recepção que inseria compositores, músicos, produtores e platéias com objetivos ou processos de produção para uma estética dita de vanguarda para aquela época.

Considerando que o GCB atuava em Salvador, é importante analisar se o contexto sociocultural brasileiro/baiano da época (1966-1974) favorecia a aceitação/audição/compreensão, por parte desse público, das diferentes obras apresentadas pelo GCB. Para Valverde,

é necessário admitir que é pouco pertinente, hoje, conceber práticas expressivas de uma maneira unitária e uniforme, sem qualquer referência a seu caráter específico. A rigor, deveríamos simplesmente evitar a utilização abstrata desse termo, pois a ‘Arte’, neste sentido singular e maiúsculo, surgiu apenas com o nascimento do museu. (VALVERDE, 2007 p. 134).

Valverde coloca o problema da necessidade do reconhecimento da beleza das realizações artísticas e, por outro lado, a virtual interdição em chamar essas obras de “arte”. Cita o exemplo de Michel Duchamp, que colocou um urinol numa galeria de arte e questiona se isso é arte. Algumas obras dos membros do GCB usaram procedimentos semelhantes. Por extensão, pode-se dizer também que as salas de concerto estão relacionadas com o que se considera arte musical no seu sentido acadêmico-erudito, seja ele clássico, romântico ou de vanguarda. Na época, houve peças apresentadas na Reitoria que usaram baldes com pedras, bomba de São João explodida dentro do balde de alumínio, pás de ferro, bolas de soprar, papel celofane, e outros utensílios domésticos como prato de porcelana, telefone, máquina de escrever, rádio de pilha, metrônomo, todas usadas como fontes sonoras nas composições.

É importante também refletir sobre como o conceito de arte era explicado/concebido na época entre os compositores, entre os ouvintes e na mídia. Valverde escreve sobre o valor da obra de arte e as relações com as instituições:

se o museu é a instituição que diz o que é e o que não é arte, tudo que estiver no museu deverá ser considerado arte, porque o que assegura o seu caráter artístico não é a sua natureza substancial ou suas qualidades intrínsecas, mas exatamente uma relação social que se encarna nessa instituição. (VALVERDE, p. 135).

A radicalização modernista desta crítica às tradições, segundo o autor, recusa a autoridade das instituições e proclama a chegada de uma era do que ele chama de anti-arte. Valverde chama a nossa atenção para o fato de que a radicalização modernista às tradições foi um paradoxo, pois os museus e os salões se apressaram em assimilar essas atitudes pretensamente anti-institucionais. Os “happenings”, a “performance” e a “instalação” por exemplo, acabaram sendo aceitos pelas instituições que estas obras procuravam questionar. Valverde explica o fenômeno da ruptura que leva também à tradição: “a ruptura com a tradição acaba instituindo outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura, que não deixam de se tornar institucionais por causa disso.” (VALVERDE, p. 136). Para ele, “não existe uma substância artística que nos permita identificar uma ‘obra de arte’ com isenção e segurança... Independentemente disso, continuaremos a correr o risco de julgar se algo é belo, quer os museus aclamem, ou não, como ‘arte’.” (VALVERDE, p. 136).

A partir desse raciocínio, pode-se interpretar, pelas declarações dos entrevistados neste estudo, que as relações entre o contexto administrativo da Universidade (Reitor, corpo administrativo, conselhos, orquestra sinfônica, professores e alunos de música, técnicos) e as propostas estilísticas dos membros do GCB foram, de certa forma, de questionamento inicial. Com a insistência dos membros do GCB, e com a frequência massiva do público na Reitoria, estas relações, entretanto, foram se tornando normais, embora chocassem os ouvintes em certos momentos, o que era até mesmo um dos objetivos do Grupo. Por exemplo, na estréia da peça para piano PF de Lindembergue Cardoso, por Alda Oliveira, o compositor prescreveu na partitura a explosão de uma bomba de São João dentro de um balde! Em depoimento da própria Alda Oliveira, prevendo que o estouro, dentro da Reitoria, iria assustar muito o público e talvez fosse perigoso para quem sofresse do coração, a pianista fez um cartaz que prevenia a platéia, antes da interpretação: “Peça proibida para quem tem problemas de coração!” De acordo com depoimento da pianista, depois que a bomba explodiu dentro do balde de alumínio, houve um grande e profundo silêncio na Reitoria. Em vez de ser vista como uma brincadeira, a impressão que se teve, é que a coisa foi vista como muito séria e arrasadora, pois não houve reações de queixas, ou gritos, ou reclamações. Parece que todos tiveram um choque tão grande que perderam a fala e ficaram mudos, atônitos. A ação de leitura, interpretação e avaliação dessa obra, por exemplo, parece ter sido de total surpresa. A platéia ficou inexplicavelmente atordoada com a sonoridade produzida pela bomba naquele auditório tradicional!

A relação que cada membro do Grupo de Compositores da Bahia tinha na época com o seu *métier* de compositor e com a qualidade, a resistência e as possibilidades estéticas do material musical com que trabalhou foi de total liberdade de procura, descoberta e exploração das possibilidades sonoras, de criação de notação gráfica para os efeitos produzidos por eles e pela inserção das possibilidades estéticas nas diversas obras. Dufrenne (apud VALVERDE, p.97) aponta que “a sensibilidade é o elo de ligação entre o artista e seu público, mas enquanto o primeiro ‘pensa em termos de regras e operações’, o segundo ‘pensa em termos de efeitos’ (1981). Valverde então conclui que “Existiria, pois, uma diferença sutil entre a perspectiva do autor, para o qual a obra se impõe quando está *pronta* e a do receptor, para quem a obra é *bela* quando se impõe.” (VALVERDE, p. 138). Na visão de Valverde “o artista tradicional tem o seu primeiro aprendizado na experiência da fruição e não no treinamento formal.” (VALVERDE, p. 139).

Afirma-se, portanto, que o Grupo de Compositores da Bahia pode ser considerado como um “laboratório” de aprendizado, produção e trocas entre os membros do Grupo. Esse laboratório foi extremamente importante para qualificar a produção do Grupo perante o contexto acadêmico e as platéias exigentes da época. Ernst Widmer, que tanto se identificava com o perfil de compositor como de professor, foi o articulador principal desse contexto laboratorial, pois permitiu todas as movimentações dos seus colegas de Grupo e seus alunos. Certamente, os compositores foram partícipes do processo de mudança ao longo do tempo. Verificou-se no estudo, que cada compositor, no seu desenvolvimento pessoal e como membro do GCB, aprendeu e foi mudando a sua visão, seu comportamento e seu estilo através do tempo, ouvindo, apreciando criticamente, interagindo com os próprios membros do Grupo, com grupos sociais consumidores, e também com as obras de outros compositores contemporâneos ao longo da vida profissional.

Ainda sobre a recepção dessa estética pelo público da época, é importante considerar que a produção do GCB tinha uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. O GCB, assim como as empresas que lançam produtos novos, teve o papel de apresentar esse novo estilo aos grupos sociais com quais interagia. Segundo Silva (2003),

Essa apresentação reúne dispositivos de produção de sentido. Por meio da publicidade, das relações com a mídia e com a infra-estrutura de mercado, através de relações públicas e de assessoriais de comunicação, a corporação engendra um conjunto de mensagens com o objetivo de tornar esta inovação significativa para as clientelas (SILVA, p.203).

A partir do ponto levantado por Silva, é interessante levantar e analisar quais procedimentos de divulgação, comunicação com a mídia e com o público da época foram usados pelos membros do GCB para tornar a recepção das obras mais significativas para o público, que lotava a Reitoria.

Um foco de análise no texto de Valverde é a recepção. Segundo ele, o grande mérito de Pareyson e do seu aluno mais famoso, o escritor Umberto Eco, “foi mostrar que a recepção estética é uma forma de atividade: uma *ação* de leitura, interpretação e avaliação. A partir daí, tornou-se fundamental para a investigação estética a compreensão da *dimensão performativa da recepção*.” Valverde complementa o assunto, afirmando que esta ação de leitura “é uma prática social, a chamada estética da recepção”. Essa prática social põe em destaque o que ele denomina de *dimensão histórica da recepção*.

A partir dessa teoria, é importante estabelecer e analisar a relação que cada membro do Grupo de Compositores da Bahia tem com o seu *métier* de compositor e com a qualidade, a resistência e as possibilidades estéticas do material musical com que sempre trabalhou; como os compositores e seus contemporâneos percebiam a forma de apreciação das pessoas que estavam na platéia, dos professores da escola de música da UFBA e de outros Estados, assim como do professor Ernst Widmer e dos colegas do Grupo. Esses questionamentos foram feitos aos compositores entrevistados nesta pesquisa.

Tomando alguns pontos de vista de Valverde, pode-se verificar como cada compositor aprendeu e mudou a sua visão através do tempo, ouvindo, apreciando criticamente, interagindo com os próprios membros do Grupo, com grupos sociais consumidores, e também com as obras de outros compositores contemporâneos ao longo da vida profissional. Pode-se também verificar, com os membros do GCB, quais eram as condições da época para produção e recepção de obras musicais contemporâneas.

Percebe-se, enfim, ao ler os dois textos de Valverde, que são possíveis muitos questionamentos e reflexões em torno do tema “estética da produção e da recepção”. Mesmo não sendo uma temática central dessa pesquisa, o trabalho não se distanciou da questão estética, por entender que o objeto de estudo está altamente envolvido nesse tema. Pode-se relacionar com esse projeto de dissertação aspectos estéticos, comunicacionais, culturais e midiáticos. Em especial, buscou-se informações para refletir sobre como o Grupo de

Compositores da Bahia trabalhou para imprimir significado às “obras de arte” produzidas por eles próprios.

Fernando Cerqueira (1985), no seu texto “Velhas e novas trilhas e a questão das raízes I” escreve uma análise das características principais da tendência experimental na composição. Dentre as características citadas como “tendência experimental” por Cerqueira (pp. 97-99), podem-se destacar:

- substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de linearidades e pontilhismos com resultados verticais variados;
- deshierarquização dos parâmetros sonoros pela valorização do ‘ruído’ como elemento estrutural e busca de sonoridades não temperadas, estimulando a pesquisa de novos efeitos e novas fontes;
- abandono de modelos formais, clichês saturados, em favor de estruturas abertas ou de novos princípios construtivos, apesar de quase sempre esquematicamente rigorosos;
- assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural;
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de idéias opostas, sem definição de prioridades;
- condensações e rarefações sonoras sem relação direta com maior ou menor tensão;
- mesclagem e fusão dos elementos dificultando a percepção normal das idéias contidas nas massas sonoras;
- livre condução das vozes segundo as exigências do material ou em razão de altitudes sonoras intencionais;
- encadeamento alógico das partes, resultando em certa imprevisibilidade e surpresa perceptiva pelo uso de oposições e contrastes paradoxais;
- acúmulo eventual de elementos sem relação com a convencional noção de clímax;
- pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas

(melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre;

-força estrutural fundada em elementos expressivos de `comunicação´sonora ou ações sonoras que permitem a execução renovada da obra com variação dos materiais e recursos sem perda da substância original;

-oportunidade de participação ativa do intérprete na construção da obra e diversificação da função do instrumento na orquestra onde todos passam a ser considerados solistas em potencial;

-visão de música além das fronteiras do som, possibilitando a integração com as outras artes;

-entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras.

Estes pontos destacados por Cerqueira são mencionados também por Wellington Gomes na sua tese de doutorado. O discurso de Cerqueira releva um conhecimento muito grande sobre a tendência experimentalista da época, portanto, um discurso que pode ser interpretado como representativo de uma identidade com os procedimentos, preferências, valores, técnicas composicionais vivenciados, por ele mesmo, no seio do desenvolvimento do Grupo de Compositores da Bahia, em seu contexto sócio-político-artístico-educacional-composicional.

Segue uma apresentação dos membros do Grupo de Compositores da Bahia, objeto de estudo desta dissertação:

Ernst Widmer (Aarau, Suíça 1927-1990) estudou no Conservatório de Zurique: Piano, Educação Musical, Composição (Willy Burkhard). Foi compositor, regente, pianista e pedagogo. Em 1956 veio para o Brasil a convite de H. J. Koellreutter, para ensinar nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia, uma escola criada em 1954 pelo reitor Edgard Santos. Entusiasmado com a "extraordinária potencialidade dos brasileiros" e com a flexibilidade do programa de ensino musical que se propunha na UBa, Widmer radicou-se definitivamente na Bahia, onde conseguiu desenvolver em um trabalho relevante. Na Escola de Música da UFBA, Widmer foi um "pedagogo polivalente": lecionou piano, canto-coral, percepção musical, teoria elementar, harmonia, contraponto, análise, fuga,

educação musical, composição, improvisação, instrumentação, orquestração e regência. Como professor de composição, ele sempre incentivou e propiciou a busca da linguagem individual, através de uma metodologia de ensino fundamentada no respeito a dois princípios, cuja consciência ele considerava essencial ao ato criador: organicidade e relativização. A abertura a todo e qualquer tipo de pensamento criativo e a rebeldia frente aos princípios estabelecidos, foram os trilhos da conduta pedagógica e composicional de Widmer. Sua influência no Grupo de Compositores da Bahia, do qual foi membro fundador, encontra-se latente na declaração de princípios do Grupo, publicada no primeiro número dos seus Boletins (1966): "estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Segundo Nogueira, "Brasileiro por opção pessoal, Widmer foi um dos construtores da música brasileira contemporânea, à frente dos festivais e cursos de música nova, apresentações de jovens compositores e concursos de composição, que marcaram a cultura e a educação musical da Bahia e do Brasil no século XX." (1997, p.21). Ernst Widmer faleceu em 1990, deixando um legado de aproximadamente 300 obras, assim como produções literárias sobre música. Seus manuscritos originais estão depositados na Biblioteca do Cantão de Aargau³ (*Aargauer Kantonsbibliothek*), em Aarau (Suíça).

Lindembergue Rocha Cardoso (Livramento de Nossa Senhora, 1939 - 1989) estudou nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia: fagote, percussão, composição (E. Widmer). Foi compositor, regente e educador. Sua carreira profissional foi integralmente desenvolvida na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde também realizou a formação acadêmica em Composição e Regência, tendo-se graduado em 1974, sob a orientação de Ernst Widmer. Como professor da graduação em música da UFBA, lecionou Folclore, Canto Coral, Composição, Instrumentação, Literatura e Estruturação Musical, e Percepção. Reconhecido como um mestre da criatividade, teve "cadeira cativa" em importantes cursos e festivais sazonais do país, como o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (no qual atuou assiduamente entre 1972 e 1982) e o Curso Internacional de Verão de Brasília (onde lecionou anualmente, no período de 1976 a 1980). Ao falecer, era Vice-Diretor da Escola de Música da UFBA, cargo que assumira em 29/11/1988. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1972), da qual foi Secretário Geral no período de 1974 a 1982. Em 13/10/1988 foi empossado como Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música, onde ocupou a cadeira n.º 33. O Memorial Lindembergue Cardoso,

³ kantonsbibliothek@ag.ch

onde encontra-se o acervo do compositor (cópias dos manuscritos originais, publicações, gravações, objetos pessoais, e fontes bibliográficas sobre sua obra), está instalado no prédio anexo à Escola de Música da UFBA⁴, sob a responsabilidade da viúva Lúcia Maria Pellegrino Cardoso.

Jamary Oliveira (Saúde, Bahia 1944) estudou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, graduando-se em Teoria da Estruturação Musical (1966) e Composição (1969), ambas na classe de Ernst Widmer. Estudou flauta, viola e tuba. Participou de vários cursos de extensão com professores como Edgar Willems, Edino Krieger, Ingmar Gruemauer e Peter Maxwell Davies. Concluiu seu mestrado em composição na Universidade Brandeis em 1979, e o doutorado também em composição na Universidade do Texas em Austin em 1986, ambos nos Estados Unidos. Em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira n.º 35 Participou ativamente dos Festivais de Música Nova na Bahia, assim como de cursos internacionais de música. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia. Foi presidente da ANPPOM em 1991 e representante da área de Música no CNPq. Possui diversos trabalhos publicados em periódicos nacionais e internacionais, tendo o seu nome mencionado em diversos livros sobre música e em fontes de referências como o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Atualmente dedica-se à música eletroacústica, e ao desenvolvimento do PCN (Processador de Classe de Nota), um *software* destinado tanto ao auxílio de análises musicais como para composição. Além disso, se dedica ao programa de Pós Graduação em Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Dr. Milton Soares Gomes dos Santos (Salvador, 1916 - 1974) estudou nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia: Composição (H.L. Koellreutter e E. Widmer). Foi um dos membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia (1966). Profissionalmente foi médico (pediatra), tendo-se diplomado em 1939. Apesar de ter tocado piano desde a infância, iniciou seus estudos musicais em 1955, nos antigos Seminários Livres de Música da UFBA, onde estudou composição com H. J. Koellreutter e E. Widmer. Suas

⁴ Rua Araújo Pinho n.º 58, Salvador, Bahia.

primeiras composições datam de 1962: sete anos após ter iniciado o treinamento musical formal. A maturidade dos 46 anos, aliada a um grande talento e sensibilidade, resultou em sucessos desde o início da sua trajetória composicional. Em novembro de 1965, ele foi o detentor do "Prêmio Cidade do Salvador" (do Público, oferecido pela Superintendência de Turismo de Salvador) e Medalha Edgard Santos, pela segunda colocação no 1.º Concurso Nacional de Composição da UFBA, com a obra *Nordeste* (1962). Em maio de 1969, participou do I Festival de Música da Guanabara, obtendo o 5º Prêmio com a obra *Primevos e Postrídios*, para coro e orquestra, considerada como o trabalho mais abstrato do festival e seu autor, como "um dos concorrentes esteticamente mais avançados " (O Globo, 30/5/69). Na III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, realizada em novembro do mesmo ano, Milton Gomes obteve novos êxitos com *As Crianças* (para recitante, vozes e orquestra de câmara, com texto de Jorge de Lima), *Septeto* (obra didática, para 3 flautas block, 2 vlnos., vib. e pf.) e *A Montanha Sagrada*, para conjunto de instrumentos Smeták, 1 flauta doce e 1 violoncelo, que obteve o "Prêmio Reitor Edgard Santos" conferido pelo Público em 12.11.1969. No ano seguinte, *Septeto* foi selecionada pelo Festival Internacional de Música Nova de Darmstadt, para exposição e inclusão em seu arquivo e *A Montanha Sagrada* foi escolhida para representar o Brasil na Tribuna de Paris (UNESCO). Nessa obra, o compositor explora as combinações dos timbres de Smeták numa estrutura de planos que se superpõem e se entrelaçam, surgindo de quando em quando timbres puros como contrastes. Em 1971, Milton Gomes obteve a 5.ª colocação no "Concurso Pro-Música" promovido pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha de Salvador, os demais Institutos Goethe no Brasil e a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, para a escolha de uma obra destinada à turnê latino-americana do Conjunto Pro Musica de Colônia (Alemanha).

Fernando Barbosa de Cerqueira (Ilhéus, Bahia 1941) estudou nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia: Clarinete e Composição (E. Widmer). Compositor e educador-pesquisador, tendo também atuado profissionalmente como clarinetista e cantor. Sua formação acadêmica foi integralmente realizada na escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde estudou com Ernst Widmer (composição), W. Endress e Wilfried Beck (clarineta) e Sonia Born (canto), tendo-se graduado em composição no ano de 1969. Em 1970 ingressou no corpo docente do Departamento de Música da Universidade de Brasília como Professor Colaborador, passando em 1974 à categoria de Professor Assistente.

Nessa instituição, lecionou as disciplinas Oficina Básica de Música, Clarineta, Canto Coral, Composição, Introdução à Música, Instrumentação e Orquestração.

Em 1975 retornou a Salvador e ingressou no corpo docente da Escola de Música da UFBA, onde desenvolveu sua carreira profissional até a aposentadoria (1/1994), ensinando matérias do curso de graduação em Composição e Regência (Composição, Improvisação, Instrumentação e Orquestração) e também lecionando na Pós-Graduação em Música ("Processos Compositivos do Século XX"). Ao lado das atividades docentes, também ocupou cargos administrativos, como os de Vice-Chefe do Departamento de Música (1981-83), Coordenador do Colegiado do Curso de Composição e Regência (1983-87 e 1989-91) e Chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical (1992-94). Desde o ano 2000, Fernando Cerqueira coordena as atividades musicais do "Centro Projeto Axé" em Salvador, e dirige as oficinas e cursos de música. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1972). Atualmente, Fernando Cerqueira trabalha no "Projeto Axé", em Salvador, onde coordena um trabalho de formação musical para jovens com problemas sociais, fazendo um contraponto entre a vanguarda e a experiência cultural dos participantes do processo educativo.

Fernando Cerqueira tem sido um compositor que trabalha com uma profunda relação com a literatura, a palavra e a música. Escreveu um livro, *Musicalidade e poesia. Anseio e recusa do sentido. O texto poético e a música, que aborda* esse assunto. Assim ele se expressa: "O ato criador é fundamentalmente similar, em todos os campos da produção artística." (2006, p. 15).

A convergência e a divergência possíveis na relação entre Poesia e Música, para a produção de resultados artísticos, são uma prova da autonomia dos seus discursos; são, também, a evidência de que a tensão do sentido aproxima os sistemas poético e musical, tanto pela similitude quanto pela diferença de fatores estruturais inerentes ao texto e que emergem como substância feita de *palavra* e *som*. (2006,p. 117)

Na música popular brasileira (MPB), ...o mimetismo entre palavra e som faz com que a letra e a música sejam praticamente criadas juntas, por um só indivíduo, ou em parceria. (2006,p. 125)

... o trabalho do compositor representa uma forma especial e aberta de leitura do texto poético implicando na compreensão do seu arcabouço literário – fonético e fonológico (linguístico)...Diferentes poéticas produzem, assim, músicas diversas. É cada poema, por sua vez, engendrar um diferente perfil, próprio da sua música fundamental." (2006,p. 126)

Rinaldo Rossi (Recife, Pernambuco, 1945-1984) veio de uma família de classe média-alta que se trasladou à Bahia nos primeiros anos de vida do compositor. Estudou em Salvador nos colégios Maristas e Antonio Vieira, tendo concluído o Curso Clássico no Colégio Padre Félix no Recife. Iniciou seus estudos musicais aos cinco anos, em cursos particulares e, mais tarde, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal da Bahia (começando pelos Seminários de Música da própria UFBA) onde estudou composição e regência. A personalidade altamente dinâmica e carismática de Rossi lhe permitiu desenvolver atividades musicais e político-administrativas, tanto em Salvador, quanto em Brasília e no Rio de Janeiro. Foi membro fundador do "Grupo de Compositores da Bahia" (GCB) tendo regido várias obras da sua autoria, assim como dos seus colegas, já desde o concerto fundacional do GCB na Semana Santa de 1966, cujo pódio dividiu com Ernst Widmer. Foi professor do curso superior dos Seminários de Música da UFBA (1967-68); Diretor da Escola de Dança da UFBA (1967-68); assim como Chefe e professor de diversas disciplinas do Departamento de Música da UnB (1968-75). Também foi Chefe da Seção Musical do Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC e ocupou a Direção Regional da EMBRAFILME (Bahia e Sergipe). Entre as orquestras que regeu, se destacam a Orquestra Sinfônica Nacional (1970) e a Orquestra Sinfônica Brasileira (1971). Ainda no Rio de Janeiro, participou de vários projetos culturais na Radio Nacional do Ministério de Educação e Cultura (MEC) atuando como regente da orquestra nas gravações de vários discos LP de música brasileira do século XX. Já retornado à Bahia em 1975, continuou participando na área político-administrativa ocupando diferentes cargos na área urbanística e cultural desse Estado, até a sua morte em 1984.

Tom Zé, nome artístico de Antônio José Santana Martins (Irará, Bahia, 1936) é um compositor, cantor e arranjador brasileiro. Considerado hoje, uma das figuras mais originais da música popular brasileira, tendo participado ativamente do movimento musical conhecido como Tropicália nos anos 1960 e se tornado uma voz alternativa influente no cenário musical do Brasil. A partir da década de 1990 também passou a gozar de notoriedade internacional, especialmente devido à intervenção do músico britânico David Byrne.

Estudou na Universidade Federal da Bahia, onde teve aulas com H. J. Koellreuther, Walter Smetak, Ernst Widmer, Jmary Oliveira, entre outros. Tornou-se membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (música erudita). Com este grupo, participou do concerto realizado pela Orquestra Sinfônica da UFBA. Foi professor de Contraponto e Harmonia na

Escola de Música da universidade Federal da Bahia. Integrou, como violoncelista, a Orquestra Sinfônica da UFBA e a Orquestra de Estudantes da mesma universidade.

Carmen Mettig Rocha (1941) Pianista, professora e regente. Diplomada em Pedagogia pela Universidade Católica de Salvador Bahia, em Piano e Licenciatura em Musica pela Universidade Federal da Bahia, fez o Curso de Especialização em Teoria Musical pela UFBA. Obteve do autor do Método, Professor Edgar Willems "Le Certificat D'Education Musicale". Obteve do Presidente da Associação Internacional Willems, o musicista pedagogo Jacques Chapuis, o "Diplome Professional Didactique Willems" e fez o Curso de Habilitação em Orientação Educacional pela Faculdade de Educação da Bahia. Carmen Mettig também participou de vários cursos específicos como de piano com Lili Kraus, de dança com Yanka Rudzka, de educação musical dos métodos Orff, Kodály e Dalcroze, de tecnologia da voz. É também Licenciada em Pedagogia (Universidade Católica de Salvador), em Música (Escola de Música da Universidade Federal da Bahia) e habilitada em Orientação Educacional pela Faculdade de Educação da Bahia. Lecionou piano nos Seminários Livres de Música (UBA⁵). Distinguiu-se nacionalmente como profissional da área de música pelos seus trabalhos didáticos em Educação Musical. De acordo com o seu depoimento, "A minha escolha foi a de trabalhar em prol da educação musical e há muito tempo já vinha me dedicando ao trabalho com crianças, criando repertório de canções com objetivos pedagógicos definidos, canções a duas, três vozes para coral infantil, Canções de intervalos, melodias que trabalhassem os elementos da música, canções para a instrumentação rítmica, e até hoje continuo esse trabalho criativo voltado para a educação".

Carmen Mettig Rocha participou do concurso de composição da *Broadcast Music Incorporation* de New York, inscrevendo a composição "Per Tibi Roma Nihil" (1964) para coro misto, sopros e percussão. Carmen participou do Concerto de Jovens Compositores no Teatro Castro Alves, promovido pela UFBA, com a peça "Três momentos para três", um trio para piano, violino e violoncelo. Compôs também o Hino da Faculdade de Educação da

Bahia e algumas composições para peças de teatro infantil. Escolheu dedicar a sua criatividade musical para escrever trabalhos didáticos. Tem livros sobre metodologia

⁵ Na época em que os Seminários eram "Livres" (até 1964), a universidade era chamada de UBA

Willems, livros para a iniciação ao Solfejo (em graus de dificuldades progressivas) e ao Piano, Cadernos de Exercícios para a Iniciação Musical, CDS para movimento Corporal, Musicais Infantis, além de diversos arranjos para conjuntos instrumentais diversos. Ensinou por vários anos na Escola de Música da UFBA as disciplinas Iniciação Musical e Prática de Ensino, no curso de Licenciatura em Música. Atualmente é Diretora do Instituto de Educação Musical da Bahia (IEM).

Nicolau Kokron (Hungria, 1937-1971) Trompista da Orquestra Sinfônica da UFBA e professor de Trompa da Escola de Música da UFBA. Transferiu-se para a Universidade de Brasília em 1968.

Carlos Rodrigues de Carvalho estudou oboé na Escola de Música da UFBA, participou da fundação do Grupo de Compositores da UFBA e atualmente trabalha como oboísta da Orquestra Sinfônica de Campinas, em São Paulo.

Além dos fundadores, foram registrados nos boletins, alguns membros convidados, tais como **Aginaldo Ribeiro** (Salvador, Bahia), **Alda Oliveira** (Salvador, Bahia), **Ilza Costa** (Salvador, Bahia), **Lucemar Ferreira** (João Pessoa, Paraíba), **Marco Antonio Guimarães** (Belo Horizonte, Minas Gerais), **Rufo Herrera** (Córdoba, Argentina) e **Walter Smetak** (Zurique, Suíça). Segue um breve resumo sobre cada um destes compositores.

Ilza Nogueira é graduada em Música (Bacharelado em Instrumento, 1972) e Letras (Licenciatura em Língua Inglesa, 1971) pela Universidade Federal da Bahia. Tem especialização em "Novo Teatro Musical" realizada na Escola Superior de Música de Colônia/Alemanha (1977), sob a orientação de Maurício Kagel. Tem Mestrado em Composição realizado na Universidade Estadual de New York em Buffalo (1984) e Doutorado (PhD) em Composição também realizado nessa última instituição (1985), sob a orientação de Lejaren Arthur Hiller. No período de 1989-1990, realizou pós-doutoramento em teoria da música na Universidade de Yale, sob orientação da Dra. Janet Schmalfeldt. É professora aposentada do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde lecionou disciplinas teóricas no Bacharelado em Instrumento e Composição e

Teoria da Música no Programa de Pós-Graduação em Música, tendo sido Editor Chefe da publicação científica desse programa, o periódico "Claves". Sua experiência na área de Artes/Música tem ênfases em Composição e Teoria Analítica da Música. Como pesquisadora, vem atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira contemporânea, teoria pós-tonal e Grupo de Compositores da Bahia. É coordenadora da pesquisa "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", cujos produtos (edições críticas de partituras com comentários analíticos, edições de textos teóricos com comentários críticos e edições de catálogos-web de compositores) encontram-se divulgados e disponibilizados no "site" <http://www.mhccufba.ufba.br>. Desde abril de 2003 é membro efetivo da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira N.º 27.

Alda Oliveira é pianista, compositora e educadora musical. Como pianista fez estréias de músicas contemporâneas de vanguarda. Participou do movimento de criação da Associação nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música e teve a iniciativa de compor um grupo para criar em Salvador, na Escola de Música da UFBA, a Associação Brasileira de Educação Musical, sendo sua primeira presidente durante quatro anos. Atuou como presidente das Comissões de Especialistas em Artes e em Música do Ministério da Educação e da Comissão de Pesquisa da ISME. Foi membro atuante das Diretorias da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (I Secretária da ANPPOM), da International Society for Music Education (membro da Diretoria da ISME), e foi Diretora das Escolas de Música da UFBA e da Escola Pracatum de Músicos Profissionais. Tem título honorífico de *Housewright Eminent Scholar* pela *Florida State University* em Tallahassee, Florida, EUA (2001). Alda Oliveira começou os estudos pelo piano, com a professora Terezinha Requião, continuando na graduação do Instituto de Música da Univ. Católica de Salvador sob a orientação da professora Conceição Bittencourt Carneiro, e também na Escola de Música da UFBA com o pianista Fernando Lopes. Neste período foi estimulada a fazer também o curso de educação musical, tendo sido aluna de Ernst Widmer, participando de cursos com Edgard Willems, Carmen Mettig Rocha, Violeta Gainza, Cecília Conde. Quando recebeu o primeiro prêmio no concurso de piano da televisão Itapoan em Salvador, foi convidada para trabalhar como pianista da Escola de Dança da UFBA, tendo trabalhado por seis anos, e realizado projetos interdisciplinares (artísticos e educacionais) com Rolf Gelewski, Dulce Aquino, Simone Najar, e outros professores de dança moderna. Quando recebeu bolsa da Fulbright-Laspau em 1977, cursou o mestrado em composição com o atuante compositor negro Thomas Jefferson

Anderson, na Universidade de Tufts, em Medford, Boston (*Master of Arts*). Retornou ao Brasil em 1979, criou o projeto de iniciação musical com introdução ao teclado (IMIT) e outros projetos educacionais na extensão da escola com ênfases na apreciação musical, na composição infantil, na flauta doce e nas manifestações da cultura brasileira. Voltou em 1983 aos EUA com bolsa Fulbright-Laspau para fazer o doutorado na Universidade do Texas, em Austin. Lá foi orientada pelos doutores Judith Jellison e Gerard Béhague, concluindo tese em 1986 (PhD - *Philosophy Doctor*). Neste período estudou também piano com Amanda-Vick Lethco, e quando retornou ao Brasil, gravou em disco vinil, a “Prole do Bebê no. 2”, completa, de Villa-Lobos e a “Piano Piece” de Jamary Oliveira.

Tem obras executadas no país e no exterior, várias canções para educação musical e prêmios em piano e composição. A pianista Cristina Gerling está lançando um CD somente com obras para piano solo de Alda e Jamary Oliveira, em 2010. Participou das primeiras Apresentações de Jovens Compositores da Bahia, recebendo o terceiro prêmio em uma das edições nacionais do Festival de Arte da UFBA e classificando uma composição de gênero popular, em co-autoria com Mariza Jambeiro, intitulada “Rodapé”. Participou também com a obra “Túbala”, do programa que fez parte da *tourneé* que o Conjunto “Musica Nova” Bahia realizou na América Latina, na época, regido por Ernst Widmer.

Alda é pesquisadora, tendo sido apoiada pelo CNPq por mais de 13 anos, é autora de vários textos sobre temas da educação musical e atualmente tem pesquisa sobre formação continuada de professores de música testando e desenvolvendo a abordagem PONTES (2001). Esta visão de conexões, redes mediadoras tem raízes na sua formação no contexto do Grupo de Compositores da Bahia, quando estudou com Widmer e estagiou com crianças, e utilizou estruturas sonoras, grafia contemporânea, músicas da tradição cultural brasileira e trabalhos com expressão corporal usando composições compostas especialmente para os fins didáticos. Esta abordagem, que hoje intitula PONTES, é adequada para um ensino de música customizado, articulando música e pedagogia com os diversos contextos socioculturais, níveis de desenvolvimento dos alunos, tipos de conteúdos, preferências individuais, interesses e necessidades. Tem sido estudada e testada por orientandos de mestrado e doutorado em questões específicas de diversos tipos de ensino e aprendizagem.

Marco Antônio Guimarães nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1948 e estudou composição e regência na Universidade Federal da Bahia na década de 1970. Foi

aluno de Walter Smetak. Guimarães foi muito influenciado pelas idéias de Smetak, não só em relação à construção de instrumentos, mas também em relação aos conceitos filosóficos que presidiam seus métodos de composição. Durante sua estadia na Bahia foi influenciado pelo trabalho do Grupo de Compositores da Bahia, liderado pelo também professor da UFBA Ernst Widmer, que Guimarães considera ser sua principal influência no processo de criação musical. Após a faculdade, Guimarães atuou durante 15 anos como violoncelista em orquestras sinfônicas de Minas Gerais e São Paulo. Simultaneamente construía em sua casa vários instrumentos musicais com materiais não tradicionais, como tubos de PVC, lâminas de vidro e cabaças. Em 1978, convidou alguns músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais a realizar reuniões na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Juntaram-se a ele os percussionistas Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos, o flautista Artur Andrés Ribeiro e o violoncelista Cláudio Luz do Val. Durante as reuniões, estes músicos desenvolveram a técnica de execução dos instrumentos criados por Marco Antônio. Assim nasceu o grupo Uakti, que fez sua primeira apresentação pública em 1980. Como compositor, Guimarães desenvolve peças que utilizam seqüências numéricas, geométricas e grafismos como princípios rítmicos. Marco Antônio Guimarães também tem muitos trabalhos como arranjador, uma vez que conhece como ninguém as possibilidades de execução do instrumental que criou. Ele utiliza elementos da música popular brasileira ou música erudita como inspiração para adaptações. Realizou diversas adaptações de músicas de Villa-Lobos. Já fez arranjos para participações do Uakti em gravações de Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Paul Simon, Maria Bethânia e o Grupo de Jazz Vocal Manhattan Transfer. Em 1994, realizou o arranjo e gravou com o Uakti a composição "Águas da Amazônia", que Philip Glass compôs para o espetáculo "Sete ou oito peças para um balé" do Grupo Corpo. Foi a primeira vez que Glass entregou a outra pessoa a tarefa de criar o arranjo de uma de suas composições. Autor de diversas músicas para espetáculos de Dança e trilhas sonoras de filmes Foi premiado, junto ao Uakti no festival de Petrópolis em 2000 pela música de "Outras Histórias" e as prêmios de melhor trilha sonora nos festivais de Havana e Cartagena em 2001 pela trilha sonora de Lavoura arcaica. Em 2008 Marco Antônio Guimarães assina e o Uakti executa a trilha de Ensaio Sobre a Cegueira.

Walter Smetak era filho de um casal checo que habitava a cidade de Zurique. Smetak desde cedo teve contato com a música. Seu pai, exímio tocador de cítara, foi seu primeiro professor. Embora desejasse tocar piano, um acidente que tirou a coordenação de sua mão direita fez com que estudasse violoncelo. Formou-se no Mozarteum de Salzburg e tornou-se

concertista em 1934 no Conservatório de Viena, junto a Pablo Casals. Em 1937 ele é forçado a mudar-se para o Brasil, contratado por uma Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Descobriu apenas após sua chegada que a orquestra já não existia mais. Passa a viver em São Paulo e Rio de Janeiro, tocando em festas, cassinos, orquestras de rádio. Acompanha cantores em gravações e chega a tocar com Carmem Miranda. Em 1957 mudou-se para Salvador, na Bahia, chamado por Hans Joachim Koellreuter, onde passa a ser pesquisador e professor na Universidade Federal da Bahia. Lá conhece a teosofia e passa a realizar pesquisas sonoras. Constrói uma oficina onde cria instrumentos musicais com tubos de PVC, cabaças, isopor e outros materiais pouco usuais. Alguns dos instrumentos não têm utilidade puramente musical. São esculturas influenciadas por sua forma mística de encarar a música e as formas. Ao longo de sua permanência na UFBA, o músico construiu cerca de 150 destes instrumentos, os quais chamou de "plásticas sonoras". Além disso, atuou como violoncelista na Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia e lecionava som e acústica. Também foi escultor e escritor. Participou em 1967 da I Bienal de Artes Plásticas de Salvador. Escreveu mais de 30 livros, três peças teatrais. A partir de 1969, sua oficina passou a ser freqüentada por Gilberto Gil, Rogério Duarte e Tuzé de Abreu. Além deles, também foram seus alunos Tom Zé, Gereba, Djalma Correia e Marco Antônio Guimarães. Para executar seus instrumentos, criou, com os alunos da Universidade o "Grupo de Mendigos" que realizou apresentações na Bahia e em São Paulo. Faleceu no dia 30 de maio de 1984 em Salvador. Suas "plásticas sonoras" encontram-se em exposição na Biblioteca Reitor Macedo Costa, no Campus de Ondina, Salvador. Smetak foi muito influenciado pela mística esotérica. Acreditava que a música microtonal era superior à tonal e construiu ou adaptou muitos instrumentos para a execução desse tipo de música. Em sua oficina, tocava com seus alunos suas próprias composições e fazia improvisações microtonais. Seus alunos o chamavam carinhosamente de "Tak Tak" em referência à sua musicalidade. Com sua excentricidade musical, angariou admiradores entre os músicos eruditos e populares. Os artistas do Tropicalismo sempre o consideraram uma de suas mais fortes influências. Marco Antônio Guimarães, um de seus alunos, também violoncelista, foi um de seus seguidores mais fiéis. Em Belo Horizonte criou uma oficina instrumental nos moldes da de Smetak e fundou o grupo Uakti. Nos últimos dez anos de sua vida deixou de escrever partituras de suas composições, preferindo a improvisação em grupo com seus instrumentos.

Rufo Herrera iniciou-se no bandoneón aos dez anos de idade de maneira autodidata, recebendo posteriormente orientação do bandoneonista Pedro Garbero. Em 1957, foi para Buenos Aires, onde realizou estudos de aperfeiçoamento em bandoneón com Marcos Madrigal e ingressou no Conservatório Nacional, estudando violoncelo com o professor Roberto Libón. Inicia, em 1961, uma viagem por vários países da América Latina para realizar pesquisa sobre aspectos estruturais, timbrísticos e estéticos da música dos povos remanescentes das civilizações originais do Continente Centro e Sulamericano. Em 1963, estabeleceu-se em São Paulo e iniciou seus estudos de composição - sob a orientação do maestro e Compositor brasileiro Olivier Tony - e piano complementar - com Marta Cerri. Em 1966, convidado pelo selo Farroupilha, grava o disco "Tangos de Vanguarda", no qual registra a sua própria versão de seis temas de Astor Piazzola. Estréia como compositor em 1968, no Festival de Música Contemporânea brasileira de São Caetano do Sul (SP) com a obra "Oito Variações para Orquestra de Cordas Sobre um Tema Pentatónico", interpretado pela Orquestra Musicâmera de São Paulo regida pelo Maestro Thomas Di Jaime. Em 1969, convidado pelo grupo de compositores da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, transfere-se para Salvador, integrando o movimento emergente da música contemporânea brasileira. Ali desenvolve, sob orientação do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer, ampla pesquisa e aperfeiçoamento na linguagem musical contemporânea e suas novas técnicas de estruturação incluindo as multimídias. Estreou mais de 50 trabalhos considerados dentro da expressão de vanguarda no período de 1969 a 1976. Em 1976, a convite do Instituto Nacional da Cultura do Panamá, criou e implementou nesse país oficinas de criação e repertório como nova proposta para a formação de compositores em centros onde não existam escolas superiores de música. Esse trabalho teve continuidade sob a orientação do compositor Raul Sarmiento (Guatemala) e, posteriormente, Reque Cordeiro, panamenho radicado nos E.U.A. Em julho de 1976, convidado pelo Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (Ouro Preto) realiza nesse festival a oficina de arte integrada desenvolvendo um trabalho processual com as diversas áreas da criação artística. Esse trabalho teve continuidade nos festivais subsequentes (realizados anualmente) até 1988, resultando na criação e posterior profissionalização do Grupo Oficina Multimédia, hoje participante de vários eventos internacionais. A proposta do grupo foi acolhida pela Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte (F.E.A.), entidade à qual o compositor permanece ligado desde 1977 até os dias atuais e onde preside o Centro Latino Americano de Criação e Difusão Musical, criado em 1986 pelo 1.º Encontro de Compositores Latino Americanos, sob

os auspícios da F.E.A., da Funarte e do Ministério da Cultura. De 1982 a 85, realiza cursos e organiza grupos de música e teatro pelo interior de Minas Gerais, principalmente na região do Vale do Jequitinhonha, participando também dos "Festivais da Cultura Popular". Por muito tempo o compositor esteve afastado do bandoneon, dedicando-se à composição, à educação e à música de vanguarda. Voltando a assumi-lo como instrumento principal em 1986, após uma apresentação de Piazzola em Belo Horizonte. Em 1991, com a proposta de alargar o espaço da música contemporânea, criou o Quinteto Tempos, ao lado do qual vem atuando em diversas ocasiões, desde a Bienal de Música Contemporânea Brasileira - na sala nobre da Escola Nacional de Música da UFRJ - e a sala Villa-Lobos do Centro de Estúdios Paraguayos-Brasileiros, em Asunción, até no encerramento da Nona Semana da Cultura de Capelinha, no Vale de Jequitinhonha, em praça pública, ou nos encontros de compositores latino americanos realizados em Belo Horizonte, nos quais o público é formado em parte por compositores, intérpretes, didatas e estudantes de música. Foi premiado no Festival de Cinema de Brasília de 1995 pela melhor trilha sonora original do curta Negócio da China. Desde 1994 é professor na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde fundou a Orquestra Experimental da UFOP. Realiza atividades culturais na cidade de Ouro Preto, tendo sido agraciado com o Título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Ouro Preto (2005) e de Cidadão Honorário, concedido por lei municipal pela Câmara Municipal de Ouro Preto (novembro/2005). Em 2001, estreou a cantata cênica *Sertão Sertões*, sobre texto extraído de "Grande Sertão, Veredas", de Guimarães Rosa, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

O Grupo de Compositores da Bahia pode ser caracterizado na sua "Declaração de Princípios". NOGUEIRA (2010) afirma:

Em 1966, sete meses depois de informalmente instituído (logo após o concerto da Semana Santa), o Grupo de Compositores da Bahia escreveu sua "Declaração de Princípios" [v. Anexo I], para ser inserida no programa de um concerto do grupo. 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. (p.21)

Mais adiante no seu texto, Nogueira abre questões sobre esta Declaração, e tende a acreditar que "é possível ter outras leituras desse "Artigo único" que abre o manifesto baiano, mais voltadas à visão estético-ideológica do que à sócio-política. De acordo com a sua análise, o texto tem dois breves capítulos. O primeiro diz: "Estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Nogueira chama a nossa atenção para a frustração do leitor para a

expectativa criada pelo título, que conduz à suposição de que princípios serão declarados. Quando, logo na primeira frase, afirmam que eles estão contra todo e qualquer princípio declarado, vem à cabeça de todos várias questões não respondidas. E continuando a sua pertinente análise, Nogueira escreve que “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.”

De forma bastante sensível, Nogueira continua a sua análise do texto afirmando:

O Capítulo II consta de seis curtas “deliberações” de uma “Assembléia ordinária” fictícia⁶ 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 Bahia se apresenta com um discurso tipicamente “anárquico” e “galhofeiro”. Seria o texto apresentado em função de nota de programa uma reação vanguardista ao convencional? Uma provocação? Um ato de rebeldia? Teriam os compositores diretamente responsáveis pelo documento – Jamary Oliveira, na maturidade dos seus 22 anos e Milton Gomes, na jovialidade dos seus 50 anos – o desejo único de ironizar (assim censurando) a censura imposta aos espetáculos da época?

No capítulo dos resultados, este assunto será revisitado a fim de dar um seguimento à análise da Declaração de Princípios do Grupo, por considerá-la um fato e um dado relevante para caracterizar a identidade do GCB, tema desta pesquisa.

No texto de Jamary Oliveira “O Grupo de Compositores da Bahia e a sua Declaração de Princípios”, pode-se compreender o processo histórico, os fatos, porém não está explicitado qual seria o desejo dos participantes do GCB na época. Questionado pela pesquisadora deste trabalho sobre o desenvolvimento e a identidade do GCB (2010), o próprio

⁶ Fato 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/publicacoes/Projetos.php?serie=2>>].

autor⁷ desta Declaração de Princípios falou sobre o desejo dos participantes na época. Em seu texto “Dúvidas, efeitos e *metier*” (1971), Jamary Oliveira questiona: “*Metier?*...seria o conhecimento e a técnica aceita pela época? Ninguém que tenha produzido uma obra de arte se contentou com isto. E provavelmente é aquilo que foge ao que se diz *metier* que será valorizado quando outros chegam a assimilar a obra.”

Em depoimento, Jamary Oliveira explicou que entre os sentimentos e as poucas lembranças que lhe vêm à memória da época em que escreveu a Declaração, estava o descontentamento pela situação política do país, mais do que por motivos que poderiam se referir a questões estéticas. Isso porque, pelo que tange à estética, eles já tinham muita liberdade de expressão, e a Escola de Música lhes davam muitas possibilidades de aprendizagem e de desenvolver trabalhos criativos. Em 1966 Jamary Oliveira estava com 22 anos e já havia sido contratado para ensinar matérias teóricas na Escola. Naquela época já tinha se formado em Teoria da Música, sob a orientação de Ernst Widmer, inclusive tendo feito o estágio como monitor para ensinar disciplinas teóricas oferecidas em outros cursos de música. Quando o concerto de músicas contemporâneas com peças dele próprio, Milton Gomes e Guilherme Vaz estava prestes a ser realizado no ICBA e diante dos fatos repressivos que a toda hora aconteciam na cidade e em todo País, em vez de redigir as notas tradicionais do programa, que normalmente descrevem as obras e falam dos compositores, Jamary Oliveira tomou a iniciativa de redigir a Declaração de Princípios do Grupo e entregou-a ao ICBA para ser impressa e distribuída dentro do programa. O texto que foi produzido fazia uma crítica sutil e irônica “a nada”, e expressa o espírito rebelde que tem muito a ver com a identidade e a personalidade de Jamary Oliveira em várias situações de vida e profissional, haja vista a composição de uma de suas obras, que é intitulada “Quatro poemas opus nada”, para voz e piano. Esta obra torna-se, então, um depoimento da sua identidade expressa através de uma expressão sonora político-social.

Portanto, embora a Declaração possa também ser associada a uma busca por liberdade estética, encontrou-se, no entanto, através do depoimento oral, mais razões para relacioná-la

⁷ [Cf. *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 3, p. 2-3, 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoes/Projetos.php?serie=2>>.

Boletim Grupo de Compositores da Bahia, n. 5-6, Salvador: Imprensa Universitária da UFBA, p. 6, s.d. Republicado no jornal *A Tarde* de 11 de março de 1975.

com o descontentamento daquela juventude pensante e sensível com a realidade política brasileira da época, que cerceava a liberdade dos cidadãos, através de desaparecimentos de pessoas, proibições de certos tipos de leituras, censuras a letras de músicas, tomadas de decisões arbitrárias e pouco democráticas, perseguições a estudantes, etc. Embora Jamary Oliveira não pertencesse a nenhum partido de oposição política e não pretendesse nenhum tipo de manifestação conclamatória para agitar os ânimos dos jovens, a Declaração serviu como válvula de escape para os seus pensamentos e afetos de não aprovação do *status quo*.

Na visão de Nogueira, o desejo expresso na Declaração pode estar interpretado como “ser contrário a princípios estéticos definidos, engessados em formalizações; ser desfavorável aos regulamentos modeladores identificados com “escolas” composicionais, ao mimetismo mental.” Encontrou-se, portanto, no depoimento de Jamary Oliveira, elementos que reforçam a análise de Ilza Nogueira apresentada no seu texto que é tomado aqui nesta pesquisa como referencial teórico para interpretação do contexto histórico da época. Pode-se também encontrar princípios ideológicos e estéticos do GCB em outros documentos individuais, como nos de Ernst Widmer e expressos nas suas obras.

Interessante é observar o processo de transformação de identidade individual para a coletiva, à luz dos acontecimentos posteriores. O documento que hoje pode ser considerado o descritor da identidade do GCB, sendo uma Declaração inusitada e paradoxal, expressa por um jovem e um profissional mais maduro como o Dr. Milton Gomes, foi um texto rejeitado por uns e acolhido por outros, como tudo que é novo e radical. O texto foi recolhido às pressas pelo Diretor do ICBA da época, não sendo distribuído junto com o programa do concerto por ser considerado inadequado. Mas, por outro lado, a Declaração foi também “aprovada” pelo professor Ernst Widmer (1985), que publicou um trecho como referência em um dos seus escritos, *Travos e Favos*, o que a tornou uma matéria divulgada e publicada. Com o passar do tempo, os membros do Grupo foram incorporando a “filosofia” e a “identidade” impressa na Declaração de Princípios, mas que expressava, certamente, as suas próprias identidades já postas em prática dentro do GCB. Jamary Oliveira deve ter sido o intelectual gramsciano que captou e expressou, de forma quase individual e intempestiva, os valores dos companheiros de fornada, compositores brasileiros que defendiam a livre expressão de idéias e de estilos próprios, na área de Música.

Capítulo II: Fundamentação teórica

Este segundo capítulo fornecerá subsídios teóricos para embasar a pesquisa no que concerne os conceitos de cultura e de identidade, para analisar as relações culturais, o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia, sua produção musical e cultural.

Para estudar o assunto foram tomados como referenciais teóricos os trabalhos de autores como Ilza Nogueira, Stuart Hall, Clifford Geertz e Antonio Gramsci, que escreveram sobre assuntos relacionados aos temas sobre cultura, identidade, aos processos de transformação na cultura, ao contexto sócio-político-cultural do período estudado, ao desenvolvimento da música em Salvador, ao Grupo de Compositores da Bahia, além de outros trabalhos que têm relação com o assunto.

Foi utilizado como principal referência do estudo sobre identidade, o autor Stuart Hall (2001, 2003), que é uma das principais referências no desenvolvimento de Estudos Culturais. Dois livros foram considerados: *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* e *Da Diáspora, Identidades e Mediações Culturais*. Através dessas referências, pode-se descrever os perfis individuais dos integrantes e analisar o perfil do Grupo de Compositores em termos de identidade cultural, o processo de transformação de identidade individual para coletiva e descrever o que caracterizou o Grupo de Compositores da Bahia.

Stuart Hall (2001) apresenta três concepções de identidade. O sujeito do é um indivíduo dotado de razão, de consciência e de ação, numa perspectiva, de acordo com o autor, muito “individualista”. O sujeito sociológico é fruto da interação entre o eu e a sociedade, e o sujeito pós-moderno é definido como não possuidor de identidade fixa, pois a identidade poderá ser formada e transformada constantemente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2001). A partir desse referencial, analisar-se-á as evidências dos dados coletados.

Como os membros do GCB tinham entre eles processos de trocas de informações e experiências frequentes dentro e fora da Escola de Música, considerou-se relevante para entender o processo de trocas entre eles, refletir sobre a visão de Hall (2003) em relação às

interações culturais. O autor fala sobre interações culturais através das trocas que acontecem na música popular.

Outra abordagem importante de Hall (2003) é quando ele considera a cultura como produção. Segundo este autor, a cultura é uma produção, com matéria prima, recursos e depende da tradição. Para ele, o passado capacita os indivíduos através da cultura e assim, essas mesmas pessoas produzem outros tipos de sujeitos.

Nesta pesquisa, pode-se mesmo levantar a hipótese de que o Grupo de Compositores da Bahia desenvolveu um processo que não era propriamente “internacionalista”, vindo do modernismo europeu. O processo que aconteceu e se desenvolveu entre Widmer e os membros do Grupo talvez possa ser chamado de troca cultural. Um fato pode ilustrar esta visão expressa aqui neste trabalho. Em 1964, quando foi criado o Grupo Experimental de Percussão da UBa, por estudantes que mais tarde vieram a fundar o Grupo de Compositores da Bahia, foram convidados mestres da tradição da percussão da Bahia (Candomblé e Capoeira) para ensinar como é que eram tocados os instrumentos por eles usados. Nessa época, os integrantes do Grupo não falavam em culturas, mas em tradições. Uma vez que aprenderam a tocar os instrumentos, fizeram composições aplicando os conhecimentos aprendidos. Porém, as suas composições utilizavam uma mistura de técnicas, idéias e valores de outras tradições, inclusive européias e do interior da Bahia. Por exemplo, Fernando Cerqueira escreveu uma obra, “Sambas de Roda na Capoeira” (1965), para o Madrigal da UFBA com toques de Capoeira que sempre que era executada a platéia aplaudia muito. Jamary Oliveira compôs uma peça para percussão chamada “Ritual e Transe” (1964), que utilizava os toques de atabaques das festas de Cosme e Damião realizadas na Chapada Diamantina. A recepção do público às obras resultantes dessa mistura de tradições rítmicas nativas na música contemporânea mostrou ser bem recebida pelo público baiano.

Como disse Hall (2003), “Antes, a ‘modernidade’ era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um tal centro, as ‘modernidades’ estão por toda parte; mas assumiram uma ênfase vernácula.” (HALL, 2003, p.44). Na década de 60, realmente, a modernidade parecia ser transmitida a partir do centro europeu, mas, no exemplo do GCB, era transmitida a partir das trocas realizadas dentro do Grupo e do Grupo para as tradições da Bahia. Assim, surgiram vários desdobramentos que questionavam os modelos centro-periferia. Esse processo, para a época, era inovador, pois, convivia, na área de Música, com uma tendência de composição altamente nacionalista.

Ao se falar em ambiente de educação e universidade, será considerado o conceito de Antônio Gramsci (2006) de intelectuais e hegemonia. Gramsci (2006) tem como uma das principais preocupações o papel dos intelectuais no processo da formação de uma nova moral e cultura. Hegemonia, segundo Gramsci (2006) pode ser entendida como direção moral e direção política de uma classe quando toma o poder, ou não, sobre as classes concorrentes e aliadas. Em *Cadernos do Cárcere*, o autor descreve que a principal função dos intelectuais é de formar uma nova moral e uma nova cultura, que podem ser entendidas também como uma contra-hegemonia.

Nessa direção, Gramsci discute o papel dos intelectuais como os que fazem as relações entre as diferentes classes sociais, possibilitando uma visão de mundo mais unitária e homogênea. Destaca que todas as camadas sociais possuem seus intelectuais, uns sendo profissionais, outros inclusos nesta categoria apenas por participarem de determinada visão de mundo.

Geertz (1973) será importante para interpretação dos elementos que compõem a cultura e também para relacionar as experiências cotidianas ao desenvolvimento social nos diversos contextos. O conceito de cultura de Geertz é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, o autor assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados (GEERTZ, 1973, p.15).

A semiótica aplicada à cultura analisa-a como um conjunto unificado de sistemas. O que poderia ser chamado de teias de significados em Geertz (1973) seriam o mito, a religião, a arte, a escrita, a comunicação, a moda, os hábitos sociais e o próprio homem, ser complexo de significados. Através da compreensão desses significados e sua inter-relação, pode-se constituir uma ciência interpretativa ou obter conceitos mais definidos de cultura.

Geertz define a cultura como um contexto no qual eventos sociais, comportamentos, instituições, ou processos podem ser descritos de formas inteligíveis. Além disso, Geertz sugere que, ao se estudar cultura, a coisa importante a ser perguntada é qual é o seu “import” (GEERTZ, 1973, p.10), sua essência, seu conteúdo, seu significado, ou seja, descrever o que está sendo dito, na sua ocorrência e através da sua agência.

Russell (2006) desenvolve o conceito de fusão que se processa na interação social e que desenvolve o conceito de “zona transformativa”, explora e analisa temas que se relacionam com a tensão quando os indivíduos pretendem manter tradições queridas durante as práticas culturais, assim como durante as atividades que envolvem a necessidade de criar e adaptar formas de expressão que são significativas para aqueles que praticam aquela cultura. A autora também analisa gêneros híbridos que surgem a partir de transformações culturais entre grupos multiculturais e os sentimentos de comunhão e satisfação resultantes dessas fusões.

Em 1954, quando surgem os Seminários Livres de Música em Salvador, Bahia, fundado pelo compositor Hans Joachim Koellreutter, a ênfase estética estava centrada na música contemporânea. A época da sua criação era uma época que a burguesia lutava para se manter no poder, enquanto outras classes sociais lutavam para democratizar o desenvolvimento e a modernização do Brasil. Os estudantes estavam comprometidos com a educação das pessoas e a música era um meio muito importante para alcançar esse objetivo. Muitos músicos se envolveram com novas técnicas de ensino. Durante os anos 60, a música no contexto popular se encontrava muito ativa: Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Maria Betânia, Gal Costa, Tom Zé, Toquinho, Moraes Moreira e outros músicos traçavam um novo perfil musical brasileiro. A Bossa Nova, a Tropicália e, mais tarde, os Novos Baianos, abriram novas possibilidades, adornando o samba tradicional ou outras estruturas musicais como a marcha-rancho e o baião. Estavam iniciando as relações entre as práticas musicais formais e informais. Alguns dos músicos do cenário pop freqüentavam concertos orquestrais na UFBA, ou mesmo freqüentavam, ocasionalmente, a escola de música, encontrando-se com músicos eruditos como Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Walter Smetak e Ernst Widmer.

Para este trabalho, serão também fontes de referência, uma amostra das obras dos compositores dessa época de vanguarda musical na Bahia, assim como as citações feitas por especialistas na área, que podem ser encontradas em principais fontes de referências internacionais sobre música, tais como os alemães *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e o *Rieman Musik Lexikon*, o britânico *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o italiano *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e dei Musicisti*, o espanhol *Diccionario de la Musica y los Músicos*, dentre outras fontes. A produção criativa do Grupo

de Compositores da Bahia⁸ não aconteceu num vazio. Ocorreu não só pelo talento das pessoas envolvidas, mas também por muitas outras variáveis daquele rico contexto do reitorado de Edgar Santos na UBa e dos que se seguiram, da perspicácia pedagógica e estética inovadora postas em teoria e prática por Ernst Widmer junto a seus “assistentes e colaboradores” ou “alunos”. Havia, na época, um trabalho educativo, no qual as funções estavam bastante inter-relacionadas. Jamary Oliveira, por exemplo, tão logo dominou o assunto, Widmer designou-o para ministrar aulas de teoria e harmonia, na Escola de Música da UFBA, para alunos iniciantes, ou seja, transformou-o em seu assistente. Os alunos aprendiam e ensinavam ao mesmo tempo. Os diálogos pedagógicos entre Widmer e os seus alunos eram bastante assentados numa realidade prática. O processo dessa etapa da referida escola parece ter sido eficiente: estudos se fazem necessários para confirmar essas hipóteses.

É importante a contextualização sócio-político-cultural da Bahia, no período estudado. Para tal, os autores Antônio Risério (1995, 2004) e Ilza Nogueira (1997, 1999, 2010) foram considerados. Risério (2004) contextualizou o período estudado como um período de mudanças.

Mas, a partir da década de 1960, tudo muda [...]. A vanguarda estética vira a mesa numa vida universitária livre e criativa. Uma nova geração vai criar o Cinema Novo e a Tropicália. Salvador se volta para o litoral norte, divorciando-se do Recôncavo Histórico. Os negros mestiços se afirmam como tais. A metrópole preserva a sua memória. E agora, ao ingressar no Século XXI, prepara-se para se olhar no espelho – e meditar sobre o seu próprio sentido. (RISÉRIO, 2004, p.455)

Foram tomados como referências para analisar o objeto – Grupo de Compositores da Bahia – RISERIO, 1995, 2004; NOGUEIRA, 1997, 1999; GUIMARÃES, 1988; LIMA, 1999; RIBEIRO, 2004; WIDMER, 1969, 1979, 1985; BEHAGUE, 1971, 1979; MARIZ, 1981; NEVES, 1981. De acordo com as fontes consultadas, o Grupo de Compositores da Bahia se propunha a "estimular e difundir a criação musical contemporânea através de intercâmbio, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais" (In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, n.º 1, 1967, p. 5). Widmer afirmou que o lema do Grupo era "Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado." Este pensamento não-dogmático valorizava a diversidade dos seus

⁸ Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Tom Zé, Carmem Mettig, Fernando Cerqueira. Rinaldo Rossi, Lindembergue Cardoso, Lucemar Ferreira e outros membros convidados posteriormente.

componentes e evitava a utilização de técnicas e estilos já sistematizados. (WIDMER, 1985, p. 69) A literatura produzida sobre o Grupo reconhece a liderança de Ernst Widmer, o ecletismo dos seus membros, com traços fortes de individualidade em vez de seguir tendências ou modismos, quebrando a predominância do nacionalismo musical (BEHAGUE, 2001). Lima (1999), compositor que estudou Ernst Widmer e Composição Musical na Bahia, afirma que

Tanto no discurso de Widmer quanto no universo da sua escrita musical, uma tendência para a flexibilidade e abrangência – o compromisso radical de vanguarda com a idéia de contemporaneidade cedendo espaço à relativização, a perspectiva de estrangeiro dando origem a uma visão diferenciada tanto da nossa cultura quanto da tradição européia. Essa busca de relativização, que não apenas reverberou, mas foi também originada no âmbito das práticas pedagógicas, coincidiu paradoxalmente com o desenvolvimento progressivo de um repertório heterodoxo de estratégias e procedimentos de ensino cuja elaboração remete a um trabalho conjunto efetuado com os próprios alunos ao longo do percurso, reforçando dessa maneira, o cultivo de uma atitude pedagógico-existencial, visando permitir que o singular em cada um se manifestasse e se desenvolvesse. (LIMA, 1999, p. 25)

Para esta pesquisa, que descreve o processo de desenvolvimento, o contexto de atuação e a identidade cultural do Grupo de Compositores da Bahia no período de 1966 a 1974, as publicações de LIMA (1999), NOGUEIRA (1997,1999) e BEHÁGUE (1971,1979) foram fundamentais para analisar o período, acrescidas das entrevistas e dos depoimentos que foram realizados com alguns dos membros do grupo. Reafirmando a relevância do assunto, Nogueira (1999, p.1) mostra, através da afirmativa abaixo, que:

Este movimento, de amplas e profundas conseqüências na cultura e na educação musical na Bahia, é especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e difusão musical daquela Universidade. Esta influência refletiu no interesse pela contemporaneidade, no cultivo da criatividade, no respeito pelas tradições musicais das distintas etnias que convivem na Bahia, na conscientização do valor da música como bem cultural e no despertar para a reflexão sobre as funções sociais da música. (NOGUEIRA, 1999, p.1)

2.1 Ilza Nogueira: O contexto da UFBA e os Seminários Livres de Música da UFBA (1966-1974)

Nesta parte da dissertação, será apresentada uma descrição do contexto onde o Grupo de Compositores da Bahia nasceu. Para tal, foram consultados os textos de Antonio Risério (1995) e Ilza Nogueira (2009), além do livro de Roberto Santos que descreve a trajetória do reitor Edgard Santos (1993) e a tese de doutorado de Conceição Perrone (2009). Porém, o trabalho produzido pela pesquisadora Ilza Nogueira foi o principal referencial teórico para descrever o contexto onde se deu o desenvolvimento do Grupo (1966-1974). Estes textos são usados não somente como fonte de informação, mas também para contrastar as informações advindas das entrevistas e das demais fontes de referência, visando esclarecer a questão de pesquisa, ou seja, vislumbrar respostas ou possíveis respostas para um maior conhecimento sobre o desenvolvimento e a identidade do GCB e seus membros.

Como afirma Leonardo Boccia (2010),

Épocas e culturas diversas produzem espetáculos diversos e têm propostas intelectuais diversas, idéias e ideologias contrastantes. Mudanças, reformas e revoluções envolvem pessoas em defesa da própria cultura e os campos da cultura se caracterizam por conflitos ideológicos entre as elites de poder, a classe média e a classe subalternizada. Contudo, a atividade criativa não é refém do poder econômico e político; produções alternativas de arte popular têm conquistado espaços da cultura e da mídia sem precedentes. (p. 3)

De acordo com Conceição Perrone (2009) a década de 1950 foi um período em que “a Bahia vivia seu momento de renovação.” (p. 59) Houve não somente incentivo aos pianistas, através do apoio de Ester Mangabeira, esposa do então governador da Bahia, Otávio Mangabeira (1947-1951), mas também a visita de figuras importantes do cenário educacional brasileiro. Nomes como Anísio Teixeira, Maria Rosita Salgado Góes, Alexandrina Ramalho, Sebastian Benda, e outros, atuaram de forma decisiva em momentos específicos, realizando atividades que valorizavam a atividade musical na cidade de Salvador.

Em 1954 o professor Edgard Santos, que era Reitor da Universidade da Bahia, chefiou o setor da Secretaria de Educação no Rio de Janeiro, durante o governo de Getúlio Vargas. Perrone menciona o texto da autora Nair Alves Novais, que descreve o relevante fato

de que o Maestro H. J. Koellreutter foi indicado ao reitor Edgard Santos pela educadora Maria Rosita Salgado Góes para organizar um Curso Internacional de Férias para jovens músicos baianos, o qual se transformou nos “Seminários Livres de Música”, um órgão da Universidade da Bahia, que foi fundado em 1.º de outubro de 1954.

O “Grupo de Compositores da Bahia” nasceu no contexto da cidade de Salvador, na Bahia, e mais diretamente dentro do contexto da Universidade Federal da Bahia. De acordo com o olhar de Ilza Nogueira, para estudar este grupo, precisa-se olhar a década de 1950, e o desenvolvimento cultural do período entre 1954 e 1961, que ela e Antonio Risério consideram o “berço” da intelectualidade da época. A chamada “Era Edgard Santos” parece estar presente até os dias atuais. Muitas pessoas ainda relembram esses dias de glória e destaque que caracterizava aquele momento tão especial. O Reitor Roberto Santos, filho de Edgard Santos, destaca em seu livro as inúmeras conquistas de seu pai dentro do cenário universitário, descrevendo todas as suas criações de cursos e de escolas, com especial destaque para as escolas de artes. Ele afirma: “A história dos Seminários Livres de Música é particularmente eloquente.” (1993, p. 90) Mais adiante, o autor escreve sobre como Dr. Edgard mantinha um contato estreito com as atividades de Música e de Teatro:

No Teatro como na Música, a presença física do reitor aos ensaios era um dos mais fortes estímulos para os artistas – professores e alunos. Despretensiosamente, em horários reservados para o seu lazer, sobretudo à noite, após o jantar, meu pai reunia a esposa e os filhos para visitas, de surpresa, aos ensaios, durante os quais dirigia comentários, animava o trabalho, e também ouvia reivindicações para cujo atendimento se esforçava o máximo. (Santos, 1993, p. 91)

O GCB nasceu no reitorado de Miguel Calmon, e se desenvolveu principalmente nos dois reitorados subsequentes (Roberto Santos e Lafayette Pondé) embora todo o contexto universitário físico, material e de conceituação filosófica já estivesse montado e em funcionamento, a partir da administração do grande reitor Edgard Santos. A época de atuação do GCB sofreu os efeitos do movimento militar de março-abril de 1964, quando a juventude estava sonhando com a liberdade de pensamento e de ação, com uma educação criativa e atuante. Nesta época, os *hippies* contestavam com seus trajes coloridos e rústicos as tradições arraigadas na sociedade machista, tecnológica, repetitiva, positivista e mecânica. O GCB conviveu com as gestões dos reitores Miguel Calmon, Roberto Santos e Lafayette Pondé.

Para Nogueira, o processo de desenvolvimento do GCB se deu em três campos de atuação: criação, difusão e educação musical. Considera-se neste trabalho também um outro

viés que pode ser reconhecido como um campo trabalhado, o da recepção. Ao analisar-se as atividades do GCB, em especial os textos de Widmer, pode-se perceber a grande preocupação com o trabalho de recepção da platéia, haja vista a realização de concurso de composição tanto popular como erudita, assim como a organização do projeto EntroSom, as obras que permitiam a participação da platéia, a votação da platéia nos concursos de composição, e outros procedimentos relevantes que tinham por meta manter o contato com o público, ativando o campo da recepção das obras compostas e executadas. Nestes três ou quatro campos, existiu uma ideologia que foi própria do GCB, obviamente influenciada certamente por correntes teóricas educacionais e estéticas em voga e por todo um arsenal de eventos significativos na história do período focalizado.

Nogueira analisa a “Era Edgard Santos” (1946-1961),⁹ mostrando como

[...] a Universidade da Bahia foi incentivadora e sustentadora de uma série de movimentos renovadores no campo das artes (principalmente da música, e das artes cênicas), da literatura e das humanidades, e também esteve na vanguarda de empreendimentos que buscavam redirecionar os rumos políticos e econômicos da Bahia.

Para Nogueira, os “Seminários de Música da UFBA” e o Grupo de Compositores da Bahia são uma consequência da mentalidade intelectual que foi formada nessa “Era”. Antes de ser reitor, Dr. Edgar já tinha experiência política, de forma que ele soube desenvolver-se no contexto político e educacional com um carisma pessoal fora do comum, exerceu o poder dentro do sistema público federal, que, especialmente nesse período, apresentava características de centralidade e busca de atendimento aos interesses dos detentores de poder e os seus centros de influência.

A principal meta do reitorado de Edgard Santos foi a de tornar a UFBA o centro do movimento cultural da cidade, concretizado principalmente com as muitas iniciativas no campo das artes e das humanidades. Nogueira relaciona a visão moderna do reitor com a visão do Brasil moderno do governo de Juscelino Kubitschek, que desenvolveu projetos arquitetônicos bastante vanguardistas. A partir da capacidade pessoal de Edgard Santos,

⁹ Ilza Nogueira escreve: “Dr. Edgard do Rêgo Santos (28.1.1894 – 3.6.1962) foi médico, educador e político. Após a extinção do Estado Novo (29/10/1945), ele esteve à frente da unificação das faculdades baianas independentes e escolas profissionalizantes na Universidade da Bahia, cuja instalação ocorreu em 2 de julho de 1946: a Faculdade de Medicina (1808), a Faculdade Livre de Direito da Bahia (1891), a Escola Politécnica (1897), a Faculdade de Ciências Econômicas (1905) e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Bahia (1941). Edgard Santos foi o primeiro Reitor, reconduzido sucessivamente no cargo, que ocupou até junho de 1961.”

articulatória e política, houve um acesso a recursos federais e internacionais que tornou possível expandir a universidade de forma autônoma e moderna. Porém, esta tendência centralizadora do Reitor começou a declinar no início da década de 1960. Os adversários políticos de Dr. Edgard questionaram muito as suas iniciativas em relação às artes na UFBA e não admitiam a aplicação de recursos nesta área. Em 1961 Dr. Edgard Santos desocupou a reitoria da UFBA, sendo substituído por Albérico Fraga, nomeado pelo presidente Jânio Quadros, logo depois saiu do governo.

De acordo com Nogueira,

Se o período de 1946 a 1961 na Universidade Federal da Bahia é rotulado por quem deixou marcas (o Reitor Edgard Santos), os outros quinze anos subseqüentes (1972-1976), correspondentes às administrações de Albérico Fraga (1961 – 1964), Miguel Calmon (1964 – 1967), Roberto Santos (1967 – 1971) e Lafayette Pondé (1971 – 1975), transcorreram sem que se possa recordar idealismos ou ações desenvolvimentísticas.

Durante o período ditatorial, mais especificamente durante o reitorado de Roberto Santos, foi implementada a reforma universitária de 1968, que foi organizada por especialistas e aprovada em bloco pelo Congresso Nacional sem maiores discussões em novembro 1968 (Lei no. 5.540, de 1968). Nogueira informa que esta reforma universitária incluiu o sistema departamental, o vestibular unificado, a concepção do ciclo básico, o sistema de créditos, a matrícula por disciplina, bem como a carreira do magistério e a pós-graduação. Foi neste período que as três escolas de Arte da UFBA foram abolidas e viraram departamentos na unidade intitulada Escola de Música e Artes Cênicas. Em 1968, estas escolas novamente foram se tornando especializadas dentro do contexto da UFBA, voltando a se particularizar em escolas de Música, Dança, e Teatro, pois a experiência administrativa conjunta não frutificou.

Nogueira informa no seu texto que a instituição educativa criada em 1954 pela Universidade Federal da Bahia para o trabalho de formação em Música foi intitulada Seminários Livres de Música. Em seguida foram também fundadas a escola de Teatro (1956) e a Escola de Dança (1959). A fundação dessas escolas significou a modernização da UFBA. No seu texto, Nogueira aponta o fato de que no discurso de abertura do evento do “I Seminários Internacionais de Música”, Koellreutter já se referia à oferta de um ensino que ele chamava “autêntico”, moderno e eficiente, substituindo o ensino acadêmico, pois, na sua

visão, este tipo de ensino tradicional pode ser um empecilho para o desenvolvimento da força criadora dos indivíduos.

Koellreutter foi Diretor da Escola de Música entre 1954 e 1962. Com a sua saída da Bahia, o cargo passou para Ernst Widmer. Através da lista de professores mencionados por Nogueira, pode-se notar a multiplicidade de contatos culturais que foram oportunizados naquele contexto, sob a liderança de Koellreutter, que permaneceu à frente dos Seminários Livres de Música entre 1954 e 1962:

Da Suíça vieram, além do “polivalente” Ernst Widmer, o pianista Pierre Klose; da Itália, o violinista Antonio Ardinghi e o violoncelista Piero Bastianelli; e da Alemanha, procedeu a grande maioria: o flautista Armin Guthman, os oboístas Georg Meerwein e Gerald Severin, os clarinetistas Georg Zeretzke e Walter Endress, o fagotista Adam Firnekaes, o trompetista Horst Schwebel, o trompista Volker Wille, a harpista Ursula Schleicher, o violista Johann Georg Scheuermann, os contrabaixistas Günter Goldman e Peter Jakobs, e o regente Johannes Hoemberg. Outros europeus que, como Koellreutter, já viviam no País, também foram convocados para a nova escola, dentre eles, a flautista Ula Hunziker (suíça), o trompista Nikolau Kokron (húngaro), os violinistas George Kiszely (húngaro) e Lothar Gebhardt (alemão), os violistas Frederick Stephany (iraniano) e Edith Perényi (húngara), o violoncelista Walter Smeták (suíço) e o trio Benda (suíços: Lola, violinista; Dora, violista; e Sebastian, pianista). (Nogueira, 2010)

Através de uma reportagem na revista “Muito” (abril de 2010, pp. 20-28), pode-se perceber no texto de Marcos Dias e Haroldo Abrantes sobre o trabalho do alemão Roland Schaffner no Instituto Cultural Goethe de Salvador, que o contexto sociocultural brasileiro era problemático para a educação e para a cultura. Uma das principais razões apontadas por Schaffner para trabalhar em Salvador, foi a impressão que ele teve em 1969 sobre o movimento artístico realizado nas escolas de Arte da Universidade, tanto em Música, como em Dança, Teatro e Belas Artes. De acordo com palavras do próprio Schaffner: “[...] conheci artistas e diretores dessas escolas, que eram muito produtivos. As outras cidades que visitei não me causaram impacto com o seu contexto cultural como a Bahia e sua originalidade, sua composição populacional, as raízes afro, o Carnaval também.” (p. 22) Este alemão chegou ao Brasil em 1966, trabalhou no Goethe do Rio no setor de cultura, e sentiu o poder da repressão causada pelo golpe militar de 1964 quando organizou uma mostra de filmes classificados no festival de Oberhausen que exibia produções de países vizinhos da Alemanha e também

soviéticos e latinos. Houve censura na época e também o desaparecimento de Cosme Alves Neto, diretor do MAM-RJ.

Esse contexto repressivo, de certa forma, estimulou Schaffner a promover dentro do ICBA intercâmbios culturais, dando acesso às produções artísticas inovadoras. Esta instituição se transformou, então, em um centro de produção e de colaboração com a universidade, integrando as artes em trabalhos criativos e inovadores. Nomes como Ernst Widmer, Smeták, Juarez Paraíso, Chico Liberato, João Augusto e Lindembergue Cardoso são mencionados nessa reportagem. Pode-se perceber a afinidade de valores de Roland Schaffner e o trabalho do Grupo de Compositores da Bahia, pois ele defendia “sem restrições a absoluta liberdade de expressão de todas as artes” (p. 28). Schaffner diz aos repórteres:

Afinal o artista é cidadão e devia estar consciente do fato de que tudo o que ele é, sabe e domina deve à história política, formação cultural e à convivência com a sua sociedade. Seu talento criativo e visionário será, positivamente ou negativamente, uma contribuição para o futuro da sua sociedade (p. 28).

Foi esta mentalidade libertária que predominou no contexto que se está a analisar nesta pesquisa. No trabalho publicado em 1979, “Problemas da difusão cultural” de Ernst Widmer, pode-se notar essa busca por um maior aprofundamento sobre as questões relativas à expansão cultural. Widmer aponta as soluções e as competências necessárias para a defesa do trabalho criativo para estimular, facilitar e aprofundar o desenvolvimento cultural da sociedade brasileira. Em termos educacionais, a atmosfera propícia ao trabalho criativo atraiu Widmer para a Bahia. Nogueira transcreve o que ele próprio escreveu no seu ensaio autobiográfico (1980): “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intenso e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça.” Consistente com a sua visão artística, Widmer (1988) também acreditava que:

[...] 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*.

Nogueira (2010) relaciona essa postura livre e criativa à criação da

Em 1966, sete meses depois de informalmente instituído (logo após o concerto da Semana Santa), o Grupo de Compositores da Bahia escreveu sua “Declaração de Princípios” [v. Anexo I], para ser inserida no programa de um concerto do grupo. 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 (p.21).

Todas as escolas de Artes produziram trabalhos inovadores nessa época. As escolas de Dança e de Teatro foram as primeiras em nível universitário no Brasil. Trabalhos interdisciplinares aconteciam em colaboração com professores das escolas. O diretor da escola de Teatro (1956-1961), Martim Gonçalves, trabalhou, por exemplo, com a arquiteta Lina Bo Bardi, que dirigia o Museu de Arte Moderna da Bahia, na montagem da “Opera dos três tostões” de Bertold Brecht e Kurt Weil. Na Escola de Dança da UFBA houve o movimento de ruptura com o balé clássico e o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, criado em 1965 pelo dançarino Rolf Gelewski, tornou-se uma referência na dança nacional. Yanka Rudzka foi uma das professoras estrangeiras convidadas por Edgard Santos para a Escola de Dança. Yanka Rudzka incorporou em alguns dos seus trabalhos movimentos e coreografias inspiradas no Candomblé. Já Gelewski valorizava mais no seu trabalho a vanguarda da dança moderna e provocativa, porém incorporava músicas de vários gêneros como música-arte antiga, moderna e vanguardista, músicas tradicionais das várias culturas do mundo, em especial das orientais, assim como jazz e música popular brasileira.

Apesar do autor Antonio Risério considerar a visão de cultura do reitor Edgard Santos elitista e restritiva, caracterizada pelo modelo ocidental europeu (livro *Avant-Garde na Bahia*), Nogueira comenta, de forma bastante pertinente, que a criação do Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO), em 1959, pode ser vista como um sinal de abertura e de visão sobre cultura deste reitor, pois no contexto tradicional baiano que ainda apresentava preconceitos raciais, este órgão universitário serviu de elemento de renovação cultural. Através do CEAO muitos trabalhos sobre a cultura e a religiosidade popular baiana foram divulgados na Bahia, como os livros de Jorge Amado, as fotografias e livros de Pierre Verger, os trabalhos de Carybé e Mario Cravo Junior, as músicas de Dorival Caymmi.

2.2 Clifford Geertz: cultura e arte como teia de significados

Ao longo dos tempos têm sido desenvolvidas várias concepções sobre cultura. Este termo possui uma ampla abrangência e tem sido muito usado na atualidade, devido principalmente à complexidade do mundo globalizado. O autor Franco Crespi, no seu livro “Manual da Sociologia da Cultura”(1997) explica o desenvolvimento do termo, abordando as origens históricas do conceito científico de cultura. Escreve sobre a cultura como substituto do determinismo do instinto, sobre a ação e mediação simbólica, distinguindo sentido e significado. Aborda também o tema da pluralidade das formas culturais e a importante relação entre teoria e pesquisa.

A cultura foi considerada no século XIX um conjunto de elementos que incluía conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, usos e quaisquer outras capacidades e costumes adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Porém os autores Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn encontraram mais de 150 interpretações sobre o termo.

Nos finais do século XVIII o termo era aplicado com um significado dominante (usado também por Cícero, Horácio e Santo Agostinho), ao cultivo das faculdades espirituais, da língua, das artes, das letras e das ciências. Durante o Iluminismo, nos meados do séc. XVIII, o termo passou a integrar também “o patrimônio universal dos conhecimentos e valores formativos ao longo da história da humanidade....uma fonte constante de enriquecimento da experiência. (Crespi, p. 15). Surgia o conceito de civilidade ou civilização, que exprime o refinamento cultural dos costumes, que vai confirmando a perspectiva evolutiva da história da humanidade como um progresso contínuo dos seres humanos.

Em 1757 o marquês de Mirabeau utilizou a palavra *civilization* com o sentido de refinamento de comportamentos. Os seres humanos não civilizados eram considerados primitivos ou selvagens. Da França o termo se estende para a Inglaterra e Alemanha. Nesse período (séculos XVII e XVIII) surgiram vários relatos de viagens comparando os costumes europeus e os dos outros povos considerados menos civilizados.

A partir do século XVIII acentua-se a dimensão histórico-temporal da filosofia moderna, que revela uma ciência antropológica da cultura que se orienta para as diversas formas de expressão simbólica, vistas sob a perspectiva de suas especificidades.

Giambattista Vico (1744) formulou uma nova arte crítica, ou seja, uma filosofia que examinava a filologia enquanto “doutrina de todas as coisas as quais dependem do humano arbítrio, como são as histórias das línguas, dos costumes e dos factos e bem assim da paz da guerra dos povos.” (Crespi, p. 18).

Na concepção dialética de história, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) “interpretou ... as diversas épocas da vida da humanidade como etapas sucessivas de um processo de maturação do espírito, sublinhando assim as diferentes formas culturais que, na época, foram disso expressão.” (Crespi, p. 18) O filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911) afirmava que “qualquer acontecimento e qualquer época histórica possuem a sua própria individualidade e uma coerência interna de significado, que devem ser interpretadas no sentido que lhes é próprio e irrepetível e, por conseguinte, não são passíveis de integração em princípios gerais abstratos.” (Crespi, p. 19). O autor enfatiza que “se deverá reconhecer que o próprio saber das ciências naturais parte de pressupostos e de problemas que pertencem ao contexto cultural do cientista. O que levará a uma revisão radical do conceito de neutralidade e objetividade do saber científico, assumido acriticamente pelo positivismo.” (Crespi, p. 19).

Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) criticaram a visão iluminista de cultura e as suas análises sobre a sociedade de consumo e suas alienações. No século XIX surge o termo cosmopolita, ou cidadão do mundo, surgindo o conceito de relativismo cultural, ou seja, “o reconhecimento de que cada cultura tem a sua própria validade e coerência e não poderá ser julgada a partir dos critérios prevaletentes naquela que nos é mais familiar.” (Crespi, p. 17). A partir daí se pode denunciar o etnocentrismo, ou seja, “a atitude de quem tende a julgar as culturas de outra época ou de outros povos a partir dos valores e critérios vigentes na sua própria cultura de pertença.” (Crespi, p. 17)

Atualmente, em pleno século vinte e um, pode-se considerar estranho o fato de que, em 1757, o Marquês de Mirabeau utilizou a palavra *civilization* com o sentido de refinamento de comportamentos e que os seres humanos não civilizados eram considerados primitivos ou selvagens. Como este estudo se relaciona com análise de fatos e produtos desenvolvidos no contexto multicultural universitário baiano, na área de conhecimento música, pode-se ter a curiosidade de conhecer ou supor sobre qual seria a concepção de

cultura dos professores europeus que vieram ensinar música aos alunos brasileiros nos antigos Seminários Livres de Música da UFBA. E também, como essa visão influenciou no processo de formação desses novos compositores nativos, do grupo de compositores estudado neste trabalho.

Diante da complexidade do termo cultura, foi escolhido para embasar os assuntos que tratam sobre cultura, a visão do antropólogo norte-americano Clifford Geertz (San Francisco, 1926) que tem uma teoria interpretativa das culturas. Geertz é considerado o fundador da antropologia hermenêutica ou interpretativa. Como antropólogo, se preocupou principalmente em delimitar o conceito de cultura visando dar uma dimensão justa que pudesse garantir a sua importância contínua, em vez de enfraquecê-la. Aplicar a visão de Geertz ao estudo do Grupo de Compositores da Bahia pareceu adequado, pois, de acordo com ele, os textos antropológicos são interpretações de segunda e terceira mão, e, por definição, somente um nativo faz a interpretação em primeira mão da sua própria cultura. (p.25). Nessa perspectiva, os fatos têm existência no momento, na época e no lugar de sua ocorrência. Ao aplicar a visão de Geertz na pesquisa, faz-se portanto os registros, e transforma-se esses acontecimentos em relatos, em textos, em dados para estudo, em discurso social elaborado.

Diante da confusão e diversidade de conceitos sobre cultura que foram apresentados na sua época, Clifford Geertz não esboçou escolha nem de uma e nem de outra definição. Ele apresentou suas crenças pessoais para alcançar os objetivos que norteiam o seu pensamento sobre o assunto, e defendeu um ponto de vista semiótico. Geertz, como Max Weber, considerou o homem um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. Ele assumiu a cultura como sendo essas teias. Portanto, Geertz encarou o tema cultura não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados (1973, p.15).

O uso da semiótica aplicada à cultura permite analisá-la como um conjunto unificado de sistemas. Em Geertz, pode-se chamar de teias de significados o mito, a religião, a arte, a escrita, a comunicação, a moda, os hábitos sociais e o próprio homem como ser complexo de significados. Através da compreensão desses significados e sua inter-relação, pode-se constituir uma ciência interpretativa ou obter conceitos mais definidos de cultura.

Geertz se preocupou muito com a escolha dos conceitos no que concerne a metodologia científica. A partir do declínio das idéias centralizadoras para ilustrar o problema do desenvolvimento de conceitos muito limitados aplicados ao conceito de cultura, este autor

tentou usar um caminho prático para dar uma dimensão justa ao conceito de cultura, sem enfraquecer esse conceito. Desenvolveu uma hermenêutica, ou seja, trouxe o objeto da análise da dimensão inteligível para a compreensão. Considerou que o conceito de cultura era essencialmente semiótico e assumiu que o estudo sobre a cultura seria uma ciência interpretativa, à procura de significados. Para ele, os praticantes da antropologia são considerados etnógrafos e praticam etnografia em seus estudos e análises, como forma de conhecimento. No entanto, Geertz afirma que o estudo etnográfico não é apenas uma questão de método “[...] é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário” (p.15).

Geertz analisou também o que poderia ser uma descrição superficial e uma descrição densa. Na primeira, o etnógrafo faz uma codificação. Sua pesquisa é vista como uma observação e descrição de códigos e significados. Na descrição densa, as situações descritas são percebidas e interpretadas. Nestas situações estão fatos que ocorreram num certo lugar, numa certa ocasião, que geraram um fato social. A análise antropológica e a eficácia do etnógrafo podem ser confundidas com uma atividade de decifrador de códigos, porém, outras vezes, estes resultados podem se mostrar como um texto crítico literário. Para Geertz o que importa é indagar a importância, a transmissão e a ocorrência sobre cultura. Para ele a cultura é pública porque o significado é público.

Portanto, este estudo que tem o foco no desenvolvimento e identidade do Grupo de Compositores da Bahia no contexto sociocultural da UFBA, tece interpretações a partir das relações sócio-educativas e culturais no contexto, da seleção dos informantes, do mapeamento do contexto, e da análise das representações musicais – partituras, gravações, fotos, textos e depoimentos.

Geertz considera muito complexo para o antropólogo situar a identidade de pessoas de outras culturas, e de forma justa, pois ele considera um enigma, saber o que representa um ser humano para o outro. Para Geertz, os textos antropológicos são interpretações de segunda e terceira mão. Este autor deduz que, por definição, somente um nativo faz a interpretação em primeira mão da sua própria cultura. (p.25). Ao trazer a análise do discurso social ou uma leitura da cultura, Geertz quer mostrar que os fatos têm existência no momento, na época e no lugar de sua ocorrência. Ao registrá-los, o pesquisador transforma esses acontecimentos em relatos, em textos, em dados para estudo, em discurso social elaborado.

A preocupação fundamental de Geertz é com a definição dos procedimentos que vão guiar cada prática e com suas relações com a interdisciplinaridade e o método de investigação científica. Geertz recomenda que o ambiente de estudo não precisa ser o próprio objeto, mas o

antropólogo precisa estar dentro do próprio objeto, estudando nas aldeias. Desta forma Geertz defende a idéia de laboratório natural, e desenvolve uma postura metodológica da disciplina antropológica em relação a outras disciplinas de apoio que se auxiliam mutuamente em busca de resultados e explicações. O laboratório natural oferece a antropologia uma caráter particular, favorece resultados mais puros, mais sólidos e menos condicionados. Geertz trás à tona a necessidade do pesquisador desenvolver a sensibilidade científica, para olhar além dos métodos e a encarar de frente a importância singular do fenômeno a ser investigado. Ao registrar as suas observações de um fenômeno com base em suas observações e análise, o etnógrafo contribui de certa forma com a historiografia. Isso demonstra uma interligação da prática antropológica com outras ciências como a economia, psicologia, a história a crítica literária e outras disciplinas.

Em termos metodológicos, esta pesquisa sobre o Grupo de Compositores da Bahia utiliza a idéia de laboratório natural recomendada por Geertz, além das fontes de referência publicadas sobre o assunto. A pesquisadora encara de frente a relevância singular desse grupo, registrando as informações através dos próprios membros, de pessoas que conviveram com o grupo na época de atuação, e também pela sua própria convivência com o objeto. Como lembra Geertz, a cultura é dinâmica e escapa dos nossos sentidos. Ela exige um esforço intelectual para sua apreensão. Geertz também nos lembra que a análise cultural é intrinsecamente incompleta e quanto mais profunda, menos completa. Etnografia, semiótica e abordagem interpretativa são essencialmente contestáveis, mas o compromisso é o conhecimento-científico e não uma fuga.

2.3 Stuart Hall: Identidade

A música é uma das artes que mais revelam sinais de identidade, não somente por estar muito ligada às emoções, mas também pelo seu invisível contato sensorial, trazendo elementos que podem facilmente ser reconhecidos pelos ouvidos de quem está escutando, dançando, percebendo ao fundo de uma atividade qualquer, participando de alguma festividade cívica ou de aniversário, ou algum show, concerto, filme ou alguém cantando no banheiro. Não é à toa que em qualquer cultura a música é instrumento associado às várias atividades do contexto. Meramente ouvindo-se os primeiros sons de uma música, pode-se reconhecer a área de origem, o período de criação ou de fama na mídia, a platéia para a qual a música foi direcionada, o conteúdo do gênero musical interpretado, o sentido emocional que o compositor ou intérprete querem passar para o ouvinte, e outros sinais particulares a depender

das associações que os indivíduos fazem da música com a sua imaginação. Para se notar a relevância da música para a cultura, foi encontrado na Internet uma notícia sobre a realização de seminários em 2009 na Universidade de Cambridge para ilustrar como a música é recebida no Oriente Médio e na Ásia Central, como e quando é tocada, qual o valor principal da música e para quem ela é executada. O objetivo destes eventos seria considerar o papel e a função da música na construção da identidade nas diferentes etnias do Oriente Médio e Ásia Central. Essa discussão sobre a valorização da música, tanto popular como música arte, na construção da identidade hoje é relevante, para clarificar as influências das diferentes nações e povos sobre as músicas de um povo ou nação, para que estes grupos possam se auto-definir, para compreender e interpretar as diferentes visões e identidades de um povo, e outras razões que forem relevantes para colaborar com a compreensão das diferentes músicas e contribuir para o progresso das relações culturais e políticas entre os diferentes países do mundo de forma democrática e humana.

No que concerne o tópico identidade, será utilizado neste trabalho de pesquisa o autor Stuart Hall (2001, 2003), que é uma das principais referências no desenvolvimento de Estudos Culturais. Dois livros foram considerados como fontes relevantes: *A identidade cultural na pós-modernidade* e *Da Diáspora, Identidades e Mediações Culturais*. Essa ótica teórica ajudou a descrever os perfis identitários dos integrantes do GCB e analisar o perfil identitário do objeto de estudo desta pesquisa, ou seja, do Grupo de Compositores da Bahia, o seu processo de transformação de identidade individual para a coletiva e descrever o que caracterizava a identidade cultural deste Grupo.

Hall (2001) apresenta três concepções de identidade. O sujeito do Iluminismo, onde o indivíduo é dotado de razão, de consciência e de ação, numa perspectiva, de acordo com o autor, muito “individualista”. O sujeito sociológico é fruto da interação entre o eu e a sociedade, e o sujeito pós-moderno é definido como não possuidor de identidade fixa, pois a identidade poderá ser formada e transformada constantemente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2001).

Hall (2003) reforça a concepção da considerada identidade pós-moderna:

A nova fase pós 1970 da globalização está ainda profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder. Mas suas formas de operação, embora irregulares, são mais ‘globais’, planetárias em perspectiva; incluem interesses de empresas

transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação. Essa nova fase ‘transnacional’ do sistema tem seu ‘centro’ cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Está se tornando ‘descentrada’. Isso não significa que falta a ela poder ou que os Estados-nação não têm função nela. Mas essa função tem estado, em muitos aspectos, subordinada às operações sistêmicas globais mais amplas. (HALL, 2003, p.35)

Para entender o processo de trocas entre os membros do Grupo de Compositores da Bahia, é importante refletir sobre a visão de Hall (2003) em relação às interações culturais. O autor fala sobre interações culturais através das trocas que acontecem na música popular:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do ‘Primeiro’ e do ‘Terceiro’ mundo se fertilizarem umas às outras, e que têm construído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos [...], não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (HALL, 2003, p.37)

Outra abordagem importante de Hall (2003) é quando ele considera a cultura como produção. Segundo Hall (2003), a cultura é uma produção, com matéria prima, recursos e depende da tradição. Para este autor, o passado capacita os indivíduos, através da cultura e assim, essas mesmas pessoas produzem outros tipos de sujeitos.

Coloca-se em contracena nesta questão cultural, o autor do trabalho “Problemas da difusão cultural” (1979), Ernst Widmer, que, toca em várias questões relacionadas à política cultural a partir das suas próprias experiências administrativas dentro da universidade e como compositor ativo no processo de organização de concertos e atividades educativo-culturais. Widmer prefere usar o conceito de cultura mais amplo, em lugar do restrito, que considera cultura um complemento e a arte, um artigo de luxo.

Na visão mais ampla, cultura seria tudo de básico que está inserido na nossa vida e a arte seria a expressão máxima da vida humana. (Widmer, 1979, p. 17) Neste livro, Widmer propõe processos para que a arte possa estar realmente inserida na vida da sociedade, apontando como a revisão de valores, a revisão de opiniões e comportamento, a atuação contínua do espírito crítico, pois ele defende que

o 'status quo' é um mito e que a transformação é incessante, exigindo de nós a maior flexibilidade possível sem prejuízo, no entanto, da firmeza dos critérios de valor e de identidade. Tenho certeza de que se todos chegarmos a essa magnitude de pensamento, as atitudes mudarão, as transformações poderão quebrar os preconceitos mais arraigados e as mudanças não deverão ser fatalmente para pior! (idem, p. 18)

E mais adiante, em um lúcido momento de reflexão, Widmer escreve defendendo a cultura como faculdade de criar formas equilibradas de viver e a arte como elemento catalisador e essência:

Perante a humanidade, tão castigada por injunções, pelo imediatismo cego e pela sanha tecnocrática, tenho a esperança de que a consciência maior possa ajudar-nos a impedir a destruição de nossos valores mais básicos e a evitar que a cultura seja usada como instrumento quando ela é muitíssimo mais que isto: é a nossa faculdade de criar instrumentos necessários para vivermos equilibradamente. E à arte, das manifestações culturais a mais expressiva, cabe a árdua tarefa de inquietar, enaltecer e testemunhar. Difamada como marginal e irrelevante, a arte é, todavia, catalisador e essência simultaneamente. (idem, p. 18)

Considera-se aqui um paralelo entre Stuart Hall e Widmer, pois se assemelham quando centram na produção. Widmer considera que, sendo a cultura um organismo complexo e que é responsável pelo equilíbrio da sociedade e dos indivíduos, ela é orientada pela produção, por atividades e pela memória, de forma equilibrada, para poder garantir que a vida cultural mantenha a sua força. Quando esse processo não acontece equilibradamente, pode-se chegar à estagnação e à alienação. A partir dessa visão teórica, Widmer faz uma análise crítica à universidade no que se refere à difusão cultural. Mas não fica apenas na crítica, ele apresenta idéias, sugestões e comenta sobre projetos inovadores realizados não somente na UFBA, mas também em outros espaços bem sucedidos.

2.4 Antonio Gramsci: intelectuais

Este trabalho sobre o Grupo de Compositores da Bahia usa o conceito de intelectuais de Antonio Gramsci¹⁰ para estudar os membros deste grupo dentro do contexto sócio-educativo da Escola de Música da UFBA. Este autor questionou o determinismo econômico e rejeitou a idéia das leis da história. Para ele, o que importava era a consciência da humanidade sobre si mesma e do seu papel na história. Para Gramsci o ser humano constrói através da sua prática social não somente sua história mas também continuamente refaz a sua própria natureza humana.

O conjunto de apontamentos, notas e grupo de ensaios de Antonio Gramsci publicado sob o título “Cadernos do Cárcere” contribui para a tomada de consciência sobre o papel dos intelectuais no processo da formação da moral e da cultura. Gramsci discute o papel dos intelectuais e os considera atores que fazem as relações entre as diferentes classes sociais, tendo a possibilidade de fazer surgir uma visão mais unitária e homogênea entre os indivíduos que pertencem àquelas classes sociais. São os intelectuais que criam as condições para expandir a própria classe e que possuem a capacidade de escolher as pessoas a quem confiar a organização das relações gerais que ficam fora da organização (pp. 15-16) Para o autor, os intelectuais são aqueles que ocupam os espaços sociais de decisão prática e teórica, contribuindo assim para a formação de uma nova moral e uma nova cultura, que podem ser entendidas também como uma contra-hegemonia.

Gramsci analisa a questão de considerar se os intelectuais são um grupo autônomo e independente ou se cada grupo social tem sua própria categoria especializada de intelectuais? Ele mesmo responde:

¹⁰ **GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere. Volume 2. Os Intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo.* Carlos Nelson Coutinho (edição e tradução), Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques (co-edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 4ª. Edição. ANTONI.O GRAMSCI (1891-1937) foi um Italiano Marxista conhecido pela elaboração do conceito de hegemonia. Foi um dos fundadores do partido comunista (em 1921) e foi preso pelos Fascistas em 1926, passando o resto de sua vida na prisão. Mesmo preso, continuou escrevendo. Sua obra “Cadernos do Cárcere” (1929-1935) somente foi publicada depois da era Fascista.). Gramsci pode ser considerado um dos mais brilhantes intelectuais de esquerda do século XX, ao lado de Lênin e Lukács. Na obra “Cadernos do Cárcere”, escrita entre 1929 e 1937, Gramsci aborda o tema “os intelectuais” e considera que estes possuem uma função orgânica muito relevante no processo da reprodução social.**

todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para só, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político. (p. 15)

Dentre as várias formas de organização da sociedade civil, Gramsci destaca a educação e a escola, como uma das formas privadas de hegemonia, que, na visão de esquerda, é um espaço de desenvolvimento ideológico contra-hegemônico e emancipatório. Gramsci considera que todo grupo social que possui função no mundo da produção elabora os seus intelectuais. São estes que dão maior homogeneidade e consciência sobre a importância da função desta classe. São exemplos: o empresário capitalista que cria o técnico da indústria, os cientistas da economia política que são criados para favorecer a expansão da própria classe. Nas sociedades primitivas, o intelectual estava representado pelos eclesiásticos, e, nas monarquias surgiram categorias diferenciadas como os administradores, filósofos, cientistas, que eram favorecidos e engrandecidos pelos que tinham poderes dentro desses sistemas monárquicos.

Gramsci afirma como tese central, que os intelectuais são um grupo social autônomo, com uma função social de porta-vozes dos grupos ligados ao mundo da produção. Gramsci também queria compreender o ponto sobre o qual estão unidos todos os intelectuais, independente de sua categoria. Este ponto de unidade está no conjunto das relações sociais, e não na atividade intelectual intrínseca. Mesmo na atividade física, onde o operário parece apenas exercer suas funções mecânicas, também existe um trabalho intelectual criador. Ao insistir na compreensão do intelectual vinculado às forças de base histórica, Gramsci considera “Um erro bastante comum é o de crer que toda camada social elabora sua própria consciência, sua própria cultura da mesma maneira, com os mesmos métodos, isto é, com os métodos dos intelectuais profissionais (1977, p. 1547-8).

Para Gramsci todos os homens são intelectuais, apesar de nem todos assumirem na sociedade a função de intelectuais (Cf 1977 p. 1516). Apesar das atividades sociais serem distintas, todos os homens possuem, mesmo de maneira fragmentada alguma cosmovisão, sob a qual baseia o seu comportamento moral, contribui ou não para manter ou mudar uma determinada forma de pensar (Cf 1977 p. 1331-32). Quando Gramsci utiliza a noção de intelectual o faz referindo-se a categoria profissional, apesar de para ele não haver

possibilidade de afirmar a existência de não-intelectuais. Cada homem exerce alguma atividade dentro da sociedade.

Na sociedade moderna existe a criação de um novo tipo de intelectual, que difere do tradicional, conhecido popularmente como filósofo, artista ou literato. Na modernidade o intelectual está ligado ao trabalho industrial, que supera o abstrato, mas mistura-se constantemente na vida prática, superando a relação técnica-trabalho para atingir a técnica-ciência, tornando-se especialista, dirigente.

A organicidade dos intelectuais pode ser medida pela maior ou menor conexão nas funções superestruturais, ou da sociedade civil e seus aparelhos privados de hegemonia ou da sociedade política. Os intelectuais têm a função de unificar os conceitos para criação de uma nova cultura, que não se reduz apenas a formação de uma vontade coletiva, capaz de adquirir o poder do Estado, mas também significa a difusão de uma nova visão de mundo e de comportamento. Assim, torna-se fundamental o papel das instituições privadas da sociedade civil como por exemplo o Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974), como entidades concretizadoras de uma nova vontade e moral social.

De acordo com Manacorda (1990, p.152), Gramsci focaliza o papel dos intelectuais no âmbito da divulgação ideológica, onde a escola exerce um importante papel. Com a modernidade, estabelecem-se novas bases produtivas, aumenta o entrelaçamento entre as dimensões teóricas e práticas, surgindo o especialista. Esse fato estimula o surgimento das escolas de especialização técnicas.. O novo perfil produtivo também exige uma nova escola cultural, também ligada ao fator produtivo. Essa nova cultura está imbuída de um princípio educativo cultural novo, o que significa, em Gramsci a diminuição da escola desinteressada, pela perda do seu valor formativo.

O estudo da escola em Gramsci não está separado do conjunto de seu pensamento. A escola era entendida como um "aparelho privado de hegemonia"¹¹. Sua compreensão de escola estava direcionada para a construção de uma nova moral e uma nova cultura da classe subalterna, de modo a assegurar maior hegemonia sobre as demais classes e, conseqüentemente, na perspectiva da conquista do Estado. Por isso, era necessário romper

¹¹ Categoria gramsciana expressiva das instituições da sociedade civil que cumprem sua função social no âmbito da cultura e da hegemonia. Escola, sindicato e o partido político são alguns exemplos dessas instituições.

com a subordinação intelectual e ideológica das classes subalternas, que se tornavam aliadas da cultura dominante ao reproduzir sua ideologia. Ora, isso ocorria porque a concepção de mundo era incoerente, fragmentária e desorganizada.

Isto significa que um grupo social, que tem uma concepção própria do mundo, ainda que embrionária, que se manifesta na ação e, portanto, descontínua e ocasionalmente, isto é, quando tal grupo se movimenta como um conjunto orgânico toma emprestada a outro grupo social, por razões de submissão e subordinação intelectual, uma concepção que lhe é estranha (2006, p. 15).

A superação do senso comum, que para Gramsci (2006, p. 143) se constituiu numa concepção de mundo absorvida acriticamente, devia acontecer através da filosofia da práxis (p. 12). Porém, o senso comum é o ponto de partida sobre o qual devia ser elaborada a nova concepção de mundo, uma vez que ele possuía um núcleo de bom senso, ou seja, um núcleo sadio do senso comum, algo unitário e coerente, merecendo ser desenvolvido e superado (p. 160). Logo, o senso comum permitia a submissão à ideologia dominante e precisava ser superado pela filosofia da práxis¹², instrumento esse que possibilitava elevar a consciência a uma maior coerência. A filosofia da práxis, para Gramsci, era a concepção materialista histórica e dialética de Marx e Engels, cuja substancialidade dava condições para resolver os problemas históricos enfrentados pelo pensador italiano. A filosofia da práxis (p.18) se movia em dois sentidos: o primeiro, consistia na crítica ao senso comum, resgatando o núcleo de bom senso; o segundo, na crítica à filosofia dos intelectuais que apoiavam a ideologia dominante. Este trabalho foi feito pelos intelectuais orgânicos, dirigentes e organizadores das massas, enquanto ajudavam na superação dialética do fragmento, para uma visão de totalidade. Para isso, ao intelectual orgânico, Gramsci sugere:

repetir constantemente, e didaticamente (de forma variada) os argumentos que concorrerão para a ampliação da visão das massas; e a elevação cada vez maior da cultura da massa, fazendo surgir dela mesma a elite de seus intelectuais, capazes de uma ligação teórica e prática (2006, p. 27)

Na teoria de Gramsci, quando esta segunda etapa é atingida, significa que o estágio ideológico para a mudança do panorama de uma época está amadurecido. Ter uma visão

¹² Usado como expressão sinônima do “materialismo dialético” de Marx, que expressa a forma dos homens produzirem sua vida a partir da base produtiva.

unitária do mundo é elemento imprescindível para se chegar a uma hegemonia, que é definida por Gramsci (1977, p. 22) enquanto exercício de uma classe por meio da direção e consenso.

A função das universidades, no conjunto do pensamento gramsciano (1989, p. 125), reforça uma consciência homogênea e autônoma em termos de formação. Na concepção de Gramsci as universidades devem educar os cérebros para pensar de modo claro, transparente, livre da visão caótica, dispersa e de uma cultura inorgânica. Ele escreve:

Em um novo contexto de relações entre vida e cultura, entre trabalho intelectual e trabalho industrial, as academias deverão se tornar a organização cultural (de sistematização, expansão e criação intelectual) dos elementos que, após a escola unitária, passarão para o trabalho profissional, bem como um terreno de encontro entre estes e os universitários (2006, p. 125).

A discussão de Gramsci sobre a universidade recai sobre a falta de influência da universidade sobre a cultura. Fazendo uma análise crítica sobre a universidade e a cultura na Itália, ele considerou a instituição burocrática e distante de uma função mais proativa e orgânica. não pode se limitar à simples enunciação teórica de princípios claros e de métodos, mas deveria ser um trabalho Ele frisou a necessidade de diferenciar os modos e os instrumentos de difusão da cultura no trabalho educativo-formativo, que articulasse a indução, a dedução, a lógica formal e a dialética. Sua reflexão também vai no sentido da unificação dos vários centros culturais, na busca de um pensamento nacional como guia a atividade intelectual, às atividades da vida coletiva e do mundo da produção e do trabalho. Neste aspecto, ve-se que o trabalho realizado dentro do contexto da Universidade Federal da Bahia no período de desenvolvimento do Grupo de Compositores da Bahia foi na época estudada, característico de uma universidade ativa, ainda sob a influência do pensamento do reitor Edgard Santos, que inspirava a busca por expressões culturais avançadas e de qualidade profunda.

Semelhante à visão posta por Gramsci para a universidade, o trabalho realizado na prática com o GCB por Ernst Widmer, dentro do contexto educacional da UFBA, reconheceu, diferenciou, permitiu e estimulou como professor o uso de elementos culturais brasileiros e aplicou os modos e os instrumentos de difusão da cultura no trabalho educativo-formativo, articulando modos de desenvolvimento das mentes intelectuais importantes como a indução, a dedução, a lógica formal e principalmente, a dialética. Neste cenário do GCB, a função da universidade foi vista como espaço de elevação da cultura, de superação do "senso comum" e

de formação dos cidadãos capazes de uma compreensão homogênea das várias dimensões da sociedade. A atuação dos intelectuais compositores do GCB representou de modo parcial, simbólico e mistificador o momento histórico através dos conteúdos de muitas das obras compostas, apontando os antagonismos sociais e exprimindo as contradições, como expressões abrangentes da realidade histórico-política do momento histórico em que atuava. As peças “Quatro poemas opus nada” para voz e piano, “Sanctus” para 10 solistas, 10 metrônimos e coro, de Jamary Oliveira, assim como a obra “Monólogo da multidão” para orquestra e Ciro de Fernando Cerqueira por exemplo, podem ser vistas como uma crítica à ideologia hegemônica, como expressões culturais avançadas que estão articuladas politicamente, pois exprimem de modo simbólico os antagonismos e contradições da realidade histórico-política do momento, de forma sutil e artística. Através das suas obras, os intelectuais em formação do GCB fizeram críticas explícitas, muitas vezes de forma velada, rompendo com o discurso antigo, seja no âmbito teórico ou/e prático, recriando um novo processo cultural, com novas formas de sociabilidade nos ambientes dos concertos e das apresentações de compositores, desenvolvendo novos comportamentos no ambiente universitário como a solidariedade, a igualdade social, a colaboração, a discussão aberta sobre o trabalho do Grupo, a crítica construtiva honesta e pontual visando o crescimento como compositores. Gramsci afirma que a

difusão da filosofia da práxis é a grande reforma dos tempos modernos, é uma reforma intelectual e moral que realiza em escala nacional, o que o liberalismo não teve êxito em realizar, senão para camadas restritas da população (p. 1292).

O trabalho do GCB fez desenvolver um movimento de superação do senso comum¹³ na composição dentro da escola de música da UFBA. Nesse sentido, o intelectual gramsciano¹⁴, no caso, o compositor Ernst Widmer, teve um papel central nesse processo, fortalecendo a aproximação com os “simples” (os compositores nativos, as platéias) e na construção de uma visão de mundo. Para Gramsci, o trabalho de elevação da cultura das massas não é algo que ocorra mecanicamente, mas de formas criadas que envolvam a velha concepção como parte das novas. Portanto, para Gramsci, uma nova visão de mundo só se

¹³ Senso comum é a filosofia espontânea das multidões.

¹⁴ Gramsci diferencia o intelectual tradicional, que se caracteriza pelo seu afastamento da classe social, e o orgânico, que surge no interior da própria classe, dá sentido e organicidade.

torna cultura de massa quando se torna uma espécie de credo. Para isso é necessário ter consciência de processos metodológicos eficientes e adequados, semelhantes aos que foram desenvolvidos pelo GCB na Salvador da época, mesmo tendo sido esses processos ainda ingênuos, embrionários e sem uma forte continuidade histórica no contexto.

Para Gramsci, a formação política¹⁵ é um constante desafio para quem se propõe ser educador, seja esse desafio formal ou popular. O que distingue a verdadeira educação é o fato de ela ser elemento de intervenção política, caso contrário, não é educação, diz Paulo Freire. O político é colocado como elemento de formação que caracteriza o sujeito como agente da sua história. Para Gramsci, o coletivo é o responsável pela formação de uma nova *Weltanschauungen*, isto é, uma concepção filosófica de mundo.

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2009) escreve sobre perfil identitário de modernidade, explicando que

“A identidade cultural é um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, que envolve o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. É um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço.”

Hoje muitos autores afirmam que o processo de globalização¹⁶ tem fortemente influenciado o processo de construção de identidade. Atualmente as identidades culturais não apresentam mais contornos nítidos e estão inseridas numa dinâmica cultural etérea e móvel. Grandes conceitos que informavam a construção das identidades culturais, como nação, território, povo, comunidade, entre outros, e que lhe davam substância, perderam vigor em favor de conceitos mais flexíveis, relacionais. A diversidade cultural que o mundo apresenta hoje, com As múltiplas e instáveis identidades que o mundo apresenta hoje, na sua

¹⁵ Política entendida como capacidade de intervenção prática na realidade.

¹⁶ A globalização é uma nova e intensa configuração do globo, resultante da expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório mundial. Este grande movimento abrange a totalidade do planeta de forma complexa, trazendo também muitos problemas de inversões sociais e que, de certa forma, termina gerando muitas contradições. O Estado-nação, símbolo da modernidade, entra em declínio. Como consequência, os mapas culturais já não coincidem com as fronteiras nacionais. Este fato é rapidamente acelerado através da intensificação das redes de comunicação que atingem os sujeitos de forma direta ou indireta.

diversidade cultural em processo contínuo de construção, trouxeram uma eterização das identidades. Estas se inscrevem em um outro paradigma, em vez de identidade, é identificação, das identidades rígidas e estáveis, passam para identificações mutantes e voláteis. O que se impõe hoje é a versão contextualizada e relacional da identidade, visando garantir que a multiplicidade e a diversidade cultural sejam preservadas, permitindo a convivência de pessoas dos mais diversos matizes. Esta diversidade cultural e as expressões dessa diversidade devem ser buscadas e garantidas, pois a cultura é sempre dinâmica.

Este estudo parte da afirmativa de Hall sobre identidade, para analisar o Grupo de Compositores da Bahia em suas várias dimensões. Para ele, a identidade não é fixa e resulta de fatores específicos. Este autor escreve:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um 'posicionamento', ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade. (HALL, p. 432, 433).

Capítulo III: Procedimentos

Esse terceiro capítulo aborda os procedimentos que foram usados para estudar a questão central da pesquisa, as principais sub-questões teóricas e críticas referente ao Grupo de Compositores da Bahia e descreverá a investigação de cunho qualitativo e a opção pelo estudo de caso. Versa sobre os instrumentos de coleta dos dados, os cuidados tomados para assegurar a validade, a confiabilidade e a adequação dos procedimentos para elucidar a questão da pesquisa, vista sob a ótica da pesquisa qualitativa, que, segundo Denzin e Lincoln (2008, p. 36), possui histórias distintas e separadas na educação, trabalho social, comunicações, psicologia, história, estudos organizacionais, ciência médica, antropologia, e sociologia.

3.1 Abordagem qualitativa: estudo de caso

O trabalho “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974) – Desenvolvimento e Identidade” pretendeu responder a seguinte questão de pesquisa: qual foi o desenvolvimento no seu contexto de atuação e o perfil identitário do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974)? Para o estudo desta questão, considerou-se adequada a opção metodológica pelo estudo de caso. Através da obtenção de dados, através de entrevistas, pode-se esclarecer muitos aspectos sobre o perfil identitário e o processo de criação, desenvolvimento e dispersão do Grupo de Compositores da Bahia.

Um estudo de caso caracteriza-se pelo estudo de uma unidade, como uma criança, uma escola, ou uma comunidade. Segundo Cohen e Manion (1985), “o objetivo de tal observação é para analisar profunda e intensamente a multiplicidade dos fenômenos que constituem uma determinada unidade” (p.120). Uma outra contribuição do estudo de caso é que este inicia num mundo em ação e contribui para o mesmo. Os *insights* podem ser diretamente interpretados e utilizados, seja para contribuir para a avaliação formativa, para a elaboração de políticas educacionais, para o desenvolvimento de pessoal em uma instituição, entre outras (Cohen e Manion, 1994, p.123).

Portanto, foram utilizadas técnicas múltiplas de coleta de dados empíricos, dentro de uma abordagem qualitativa. Os procedimentos metodológicos constaram principalmente de entrevistas semi-estruturadas, gravações em áudio e vídeo com atores envolvidos, análise de recortes de jornais, de programas de concertos, fotos, fitas gravadas e outros documentos relevantes para elucidação da questão de pesquisa. Dados foram coletados a partir da interação da pesquisadora com o contexto e com os atores deste contexto. “Dados de campo são o que o pesquisador vivencia e lembra, e o que está gravado nas notas de campo e tornam-se disponíveis para uma análise sistêmica”¹⁷. Portanto, o olhar e a audição precisam estar afinados com os momentos de coleta. Uma grande quantidade do que o pesquisador faz no contexto é prestar atenção, olhar e ouvir cuidadosamente.

Para estudar o grupo, as fotos foram consideradas, além de documentos visuais e evidências dos fatos ocorridos, como imagens produtoras de significados e interpretações. De acordo com Douglas Harper (HARPER, 2003, p. 176-198), as imagens podem

[...]deduzir informações culturais que variam do micro (negociações normativas de ações sociais) a definições de cultura. A entrevista através de fotos-dedução é uma junção dos esforços empíricos e narrativos, sendo que o ponto crítico é o significado que é dado pelo participante daquela cultura. Isso é em reconhecimento de que o que constitui um fato é culturalmente definido.¹⁸ (In DENZIN & LINCOLN, 2003, p.190)

A característica principal da entrevista semi-estruturada é o seu caráter semi-aberto, ou seja, a pesquisadora parte de um roteiro de questões a serem investigadas, e vai adicionando outras ao longo da entrevista. As questões previstas puderam ser ampliadas em outros momentos, para contemplar os assuntos e todas as falas e depoimentos livres que apareceram durante as entrevistas. As observações livres e participantes foram utilizadas para a apreensão

¹⁷ “Field data are what the researcher experiences and remembers, and what are recorded in field notes and become available for systematic analysis.” (NEUMAN, 1997, p. 361)

¹⁸ “elicit cultural information that ranges from the micro (normative negotiation of social action) to cultural definition. The photo-elicitation interview is really a completion of the empirical and narrative efforts, the critical point being that the meaning supplied is from a cultural insider. This is in recognition that what constitutes a ‘fact’ is culturally defined.” (In DENZIN & LINCOLN, 2003, p.190)

das práticas cotidianas de música para uma melhor contextualização dos dados. Algumas entrevistas foram gravadas e transcritas e outras, na sua maioria, foram respondidas via correio eletrônico, e depois analisadas. Para o registro das observações foi utilizado um diário de campo livre e reflexivo. Foram solicitadas permissões individuais a cada pessoa entrevistada para esta pesquisa. Os participantes da pesquisa, assim como a amostra de composições musicais examinadas foram escolhidas de acordo com alguns indicadores, como: sugestão de autoridades na área ou atores naquela realidade sócio-cultural, ou pelos indicadores de relevância e fama das obras musicais. A disponibilidade e acessibilidade dos atores e das obras musicais também foram consideradas para seleção das amostras.

Ao decidir o tipo envolvimento, a opção escolhida foi a “observação como participante”, que, para Junker (In NEUMAN, 1997, p. 357), é a modalidade de observação em que a identidade do observador é revelada ao grupo, bem como os objetivos de sua pesquisa, desde quando a pesquisadora teve contato, ao longo da vida, com o contexto e com alguns dos compositores do grupo estudado. Para essa pesquisa, foram consultados os acervos pessoais dos compositores fundadores, cujas famílias deram permissão.

Para efeito de investigação sistemática considerou-se a categoria membro fundador, aqueles compositores que foram listados como fundadores no primeiro Boletim do Grupo, publicado em 1966 na Escola de Música. Estes foram os fundadores listados: Carlos Rodrigues, Carmem Rocha, Ernst Widmer (1927 - 1990), Fernando Barbosa de Cerqueira (1941 -), Jmary Oliveira (1944 -), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Milton Gomes (1916 - 1974), Nicolau Kokron e Rinaldo Rossi (1945, 1984)

Foram considerados membros convidados do Grupo de Compositores, aqueles que também foram mencionados nos Boletins e na literatura de apoio escolhida para esta pesquisa.

3.2 Instrumentos de coleta de dados

Foram utilizadas técnicas múltiplas de coleta de dados empíricos, dentro de uma abordagem qualitativa. Os procedimentos metodológicos constaram principalmente de entrevistas semi-estruturadas, gravações em áudio e vídeo com atores envolvidos, análise de recortes de jornais, de programas de concertos, fotos, fitas gravadas e outros documentos relevantes para elucidação da questão de pesquisa. Dados serão coletados a partir da interação

da pesquisadora com o contexto e com os atores deste contexto. “Dados de campo são o que o pesquisador vivencia e lembra, e o que está gravado nas notas de campo e tornam-se disponíveis para uma análise sistêmica”¹⁹. Portanto, o olhar e a audição precisam estar afinados com os momentos de coleta. Uma grande quantidade do que o pesquisador faz no contexto é prestar atenção, olhar e ouvir cuidadosamente.

Embora o modelo da entrevista tenha sido na sua maioria, enviada para ser respondida por endereço eletrônico, as questões tinham caráter semi-estruturado. A característica principal da entrevista semi-estruturada é o seu caráter semi-aberto, ou seja, a pesquisadora parte de um roteiro de questões a serem investigadas, e vai adicionando outras ao longo da entrevista ou da continuidade do processo interativo com o entrevistado. As questões previstas puderam ser ampliadas para contemplar todas as falas e depoimentos livres que aparecerem durante ou depois das entrevistas. As observações livres e participantes foram utilizadas para a apreensão das práticas cotidianas de música para uma melhor contextualização dos dados. Algumas falas foram gravadas e transcritas, e outras foram respondidas via correio eletrônico, e depois analisadas. Para o registro das observações será utilizado um diário de campo. Serão solicitadas permissões individuais a cada pessoa a ser entrevistada para esta pesquisa. Os participantes da pesquisa, assim como a amostra de composições musicais a ser examinada, será escolhida de acordo com alguns indicadores, como: sugestão de autoridades na área ou atores naquela realidade sócio-cultural, ou pelos indicadores de relevância e fama das obras musicais. A disponibilidade e acessibilidade dos atores e das obras musicais também serão consideradas para seleção das amostras.

Para estudar o grupo, as fotos podem ser, além de documentos visuais e evidências dos fatos ocorridos, consideradas como imagens produtoras de significados e interpretações. De acordo com Douglas Harper (HARPER, 2003, p. 176-198), as imagens podem

[...]deduzir informações culturais que variam do micro (negociações normativas de ações sociais) a definições de cultura. A entrevista através de fotos-dedução é uma junção dos esforços empíricos e narrativos, sendo que o ponto crítico é o significado que é dado pelo participante daquela cultura. Isso é em reconhecimento de que o que

¹⁹ “Field data are what the researcher experiences and remembers, and what are recorded in field notes and become available for systematic analysis.” (NEUMAN, 1997, p. 361)

constitui um fato é culturalmente definido.²⁰ (In DENZIN & LINCOLN, 2003, p.190)

Ao decidir o tipo envolvimento, a opção escolhida foi a “observação como participante”, que, para Junker (In NEUMAN, 1997, p. 357), é a modalidade de observação em que a identidade do observador é revelada ao grupo, bem como os objetivos de sua pesquisa. Observa-se que a pesquisadora teve contato, ao longo da vida, com o contexto e com alguns dos compositores do grupo estudado.

Os trabalhos dos membros do GCB são propriedades individuais de cada compositor, encontrando-se em locais diferentes. Na Escola de Música da UFBA encontra-se o Memorial Lindembergue Cardoso, onde são expostos objetos pessoais e partituras do compositor. A esposa do músico, senhora Lucy Pellegrino Cardoso é responsável pelo acervo e atende o público em horário de atendimento ao público.

As obras do compositor Ernst Widmer foram enviadas para a Suíça, cidade de Aarau, e estão sob a responsabilidade da Sociedade Ernst Widmer. O atual presidente é o Sr. Hans Rudolf Henz, casado com a pianista Emmy-Henz Diemand. Em 2006 a pesquisadora visitou a cidade natal do compositor – Aarau , conheceu o local onde estudou, visitou o estúdio da pianista onde eram na época guardados todos os manuscritos do compositor. Atualmente estes manuscritos estão depositados na Biblioteca Biblioteca do Cantão de Aargau em Aarau.

²⁰ “elicit cultural information that ranges from the micro (normative negotiation of social action) to cultural definition. The photo-elicitation interview is really a completion of the empirical and narrative efforts, the critical point being that the meaning supplied is from a cultural insider. This is in recognition that what constitutes a ‘fact’ is culturally defined.” (In DENZIN & LINCOLN, 2003, p.190)

Capítulo IV: Análise de resultados

Neste capítulo são analisados os dados obtidos na pesquisa. Conforme o planejamento feito, os dados foram coletados através dos seguintes instrumentos da pesquisa: entrevistas semi-estruturadas com os membros fundadores, membros convidados e pessoas que conviveram com os membros do Grupo de Compositores da Bahia, coleta e análise do material publicado sobre o assunto, conteúdo de programas de concertos e de depoimentos livres orais e escritos, de pessoas que conviveram com os membros do Grupo na época estudada. Os dados foram contrastados a fim de obter resultados confiáveis e também para fazer uma interpretação crítico-analítica que apresente ao leitor as várias facetas que o assunto pode remeter ou sugerir. A postura seguida é a de contrastar as informações, apresentá-las de forma aberta e reflexiva, de interpretá-las de acordo com a fundamentação teórica da pesquisa, mas deixando também que o próprio leitor siga as informações apresentadas na investigação, mesmo sendo contrastantes ou discordantes, para que sejam mostradas outros caminhos de análise para os dados apresentados.

Neste capítulo, serão apresentadas e contrastadas as informações fornecidas pelos entrevistados, seguindo os temas abordados pelas questões colocadas nos itens das entrevistas enviadas. Quando o assunto pediu algum outro tipo de informação ou explicação, os dados foram obtidos por outros meios, para melhor interpretar e resumir a informação obtida. Neste estudo, são apresentados dados sobre o Grupo de Compositores da Bahia coletados através de fontes orais e escritas. Foram consultados pessoas, livros, programas de concertos, críticas especializadas, programas de apresentações artísticas, fotos, reportagens em jornais e revistas, boletins do grupo e revistas da época. Os livros publicados sobre o Grupo, em especial aqueles que são de teor quase-biográfico, foram fundamentais para conseguir informações sobre o contexto e sobre as pessoas de forma mais objetiva e direta. Ressaltam-se os livros de Lindembergue Cardoso (“Causos” de Músico), Paulo Costa Lima (Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia), Piero Bastianelli (A Universidade e a música: uma

memória 1954-2004), Ilza Nogueira (Ernst Widmer: perfil estilístico), Tom Zé (Tropicalista lenta luta), Artur Andrés Ribeiro (Uakti), Ernst Widmer (Cadernos de difusão cultural da UFBA. Problemas da difusão cultural), Perrone, Kroger, Gerling, Nogueira, Tacuchian, Bordini, A. Oliveira, J. Oliveira e Cervo (A música de Jamary Oliveira. Estudos analíticos), Antonio Risério (Avant-Garde na Bahia) e as obras produzidas pela série organizada por Ilza Nogueira (Marcos históricos da composição contemporânea na UFBA). Todos eles foram ricas fontes de informação para o estudo, pois descrevem situações, perfis individuais, experiências vivenciadas em diversos locais e eventos, apresentam programas de concertos e outros eventos relevantes para o objeto de estudo e também alguns depoimentos importantes de pessoas que já estavam ausentes na época dessa pesquisa.

Todo material consultado mostrou-se bastante rico, útil para este estudo. A tarefa, porém não foi muito fácil em relação à localização e ao estado em que alguns se encontravam. Os contatos pessoais foram realizados individualmente e, em geral, os profissionais não se sentiam muito confiantes em dar os seus depoimentos sobre eles próprios, ao primeiro contato. Alguns não consideravam relevante falar sobre identidade, processo de desenvolvimento do grupo, ou sobre os colegas, em especial, no que concerne a questão identitária ou ao contexto de atuação. Em geral preferiam falar sobre as suas obras e a sua estética.

Para possibilitar a coleta de dados sobre o contexto de atuação do GCB, a pesquisadora conseguiu através do Centro de Produção, Documentação e Estudos de Musica – SONARE, organizar um evento, convidando a palestrante Ilza Nogueira para falar sobre o Grupo de Compositores da Bahia, com ênfase no contexto de atuação. A pesquisadora aproveitou a oportunidade para convidar pessoas que tivessem vivenciado a época e pudessem falar sobre os compositores estudados. Desta forma, foi produzido um vídeo e um texto sobre o grupo neste evento, do qual foram extraídas informações importantes para o estudo.

Uma série de perguntas foram feitas por escrito e enviadas por e-mail aos membros participantes, aos membros convidados do Grupo de Compositores da Bahia e também a pessoas que conviveram com os participantes. Depoimentos livres também foram gravados com algumas pessoas a fim de melhor contrastar as respostas e enriquecer as informações sobre o contexto onde o Grupo foi criado e se desenvolveu. Estas informações complementares foram providenciadas pois havia um interesse em conhecer também a visão

estética, as relações entre a área de trabalho e a área artística dentro do contexto histórico da universidade e da cidade de Salvador.

Quanto à pergunta sobre quais foram os eventos marcantes que podem caracterizar o contexto sociocultural-político da época (1966-1974), o compositor Fernando Cerqueira (Ilhéus, 1941) ressaltou principalmente os eventos sócio-políticos, a censura a liberdade de expressão e os movimentos internacionais contra a guerra e em defesa da paz:

Destaco, como fatores de grande influência no contexto cultural e artístico:

- a) *a ditadura militar no Brasil, a partir de 1964, incrementando os meios de repressão e de censura com o Ato Institucional de 1968 e o massacre ao movimento armado de oposição, no Araguaia, entre 1973 e 1975;*
- b) *a onda de manifestações dos estudantes, intelectuais e artistas progressistas na Europa, particularmente em Paris, 1968, produzindo efeitos a longo prazo na interação entre os modos de pensar e refletir sobre a arte, a política e as liberdades humanas no mundo ocidental;*
- c) *o movimento mundial pela paz e em protesto contra a guerra fria e sua mais cruel conseqüência, a guerra do Vietnã (1959 a 1975).*

Para a mesma questão, o compositor Jamary Oliveira (Saúde, 1944) apresentou respostas que também confirmam o cenário descrito por Cerqueira. Jamary informa:

Posso distinguir três fatos que diretamente afetaram minha vida como estudante e como compositor e professor na Universidade Federal da Bahia: os governos militares, a inclusão das artes na universidade, e a reforma universitária.

Não foram poucas as conseqüências das ações dos governos militares em nossas atividades. É bem verdade que a Universidade conseguiu, até certo ponto e seja lá por quais razões, driblar as proibições que afetaram muito mais profundamente a vida fora dela. A proibição de aglomerações, mesmo de poucas pessoas, não impediu as reuniões do grupo. Talvez os censores não soubessem destas reuniões ou a elas tenham dispensado pouca importância. Não impediu tampouco os concertos do Grupo e a frequência dos que poderiam em outra situação serem considerados agitadores. A aprovação dos órgãos de censura, no início abrangendo todas as obras de todas as apresentações, foram posteriormente restritas às obras que utilizassem texto.

Ingressei nos Seminários de Música já no período das vacas magras. Ouvíamos depoimentos constantes de brasileiros e estrangeiros a respeito da fatura e

facilidade de atuação dos Seminários e dos conjuntos estáveis. Tudo aquilo tinha ficado para trás. Durante o meu período de estudante e início da docência vivemos sob constante ameaça de extinção dos cursos e dos Seminários. A cada ano começávamos com um orçamento menor e com menos professores. A cada ano concluíamos com incertezas, mas com a satisfação de trabalho bem realizado, embora geralmente não reconhecido. Fomos salvos pelo prestígio adquirido por alguns de nossos docentes, por alguns conjuntos estáveis, e por que não, pelo Grupo de Compositores da Bahia, principalmente após o merecido reconhecimento nacional e internacional.

Associado à incerteza da sobrevivência, a procura das justificativas para a existência dos cursos de graduação na área de artes teve um destaque digno de nota. Podemos comparar esta procura com outras tantas lutas históricas, David e Golias basta. Os contrários eram, senão muitos, poderosos e da maioria das áreas de conhecimento que formavam nossa Universidade. Felizmente também contamos com corajosos simpatizantes. Mas, para sobrevivermos tivemos que, no processo da Reforma Universitária de então não muito diferente da de hoje, nos sujeitar a uma unificação, na contramão da subdivisão das outras unidades, que resultou na anacrônica Escola de Música e Artes Cênicas, de triste memória.

A Reforma Universitária? Participei dela ativamente mesmo contrário a muitos dos seus princípios. Tivemos que pagar um preço muito alto para que pudéssemos ter direito a um diploma de curso superior. Além da unificação das escolas de música, dança, e teatro, o engessamento curricular — algo não desejado pela reforma, mas consequência da própria reforma — foi terrivelmente negativo, prejudicando em muito o ensino e as atividades colaborativas existentes até então nas ex-escolas.

Antônio José Martins Santana (Irará, 1936), conhecido como Tom Zé, destaca na sua entrevista a esta pesquisa, a “silenciosa colaboração” do corpo docente da escola no cotidiano daquele contexto, tão difícil para os alunos mais criativos e participantes de movimentos sociais e políticos. Assim ele afirma:

É pertinente e não pode deixar de ser dita é que a escola, tanto nas mãos de Koellreutter quanto nas de Widmer, com a aprovação de Sérgio Magnani, de Piero Bastianelli e de todo o corpo docente, mantinha uma silenciosa colaboração com qualquer aluno ou situação em que alguém pudesse estar sendo perseguido pelo regime militar da época. Jarmy Oliveira foi importante para mim: foi meu primeiro professor de Harmonia e professor de Introdução à Composição.

Ilza Nogueira (Salvador, 1948) membro convidado do GCB e pesquisadora sobre o assunto, informou, através da entrevista, alguns aspectos relevantes para o entendimento do contexto da época. Nogueira escreve:

Vou me restringir ao aspecto do contexto cultural da Bahia na época em foco, que mais diz respeito à minha vivência. A vida cultural de Salvador no início da década de 1960 ainda compreende o que se denominou “Era Edgard Santos”. Edgard Santos sentiu a possibilidade de recolocar a Bahia no mapa cultural do Brasil, e o fez através da Universidade, com uma ação cultural ampla, vigorosa e inventiva. Colocada no âmago do poder cultural, no início da década de 1960, a Universidade Federal da Bahia foi pólo de uma nova produção estético-intelectual. Nela e ao redor dela a vida baiana luziu com as idéias e a ação de grandes personalidades culturais como o filósofo português Agostinho da Silva, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, o cenógrafo pernambucano Eros Martim Gonçalves, a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, os músicos centro-europeus Koellreutter, Ernst Widmer e Smeták. No contexto soteropolitano, devemos lembrar ainda as luzes de Carybé, Mário Cravo, Pierre Verger e Jorge Amado. Em meados dos anos sessenta, o sopro desse “vendaval cultural” fez surgir a constelação formada por Glauber Rocha, Caetano Veloso, João Ubaldo Ribeiro, José Carlos Capinan e Gilberto Gil.

Nogueira menciona um detalhe significativo para o entendimento da questão identitária daqueles jovens na década de sessenta. Ela comenta sobre as sensações ocorridas durante o percurso de aproximação cultural para pessoas que trocam o estilo interiorano de vida pelo da cidade e acesso logístico às grandes cidades. Caetano Veloso descreve a sua impressão ao chegar à cidade de Salvador aos dezoito anos de idade, em 1960. Caetano escreve, na Apresentação do Livro Avant- Garde na Bahia (1995):

Chegar a Salvador no ano em que eu ia completar dezoito anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim o décimo daquele impacto. O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia minha vida ali um deslumbramento.(p.9)

Nogueira então, conclui o seu pensamento, afirmando que aquele contexto pode ser considerado o berço do nascimento do Grupo estudado. Ela se refere ao assunto desta maneira:

Aquele momento na Bahia, da convivência de personalidades formadoras de mentalidades e sensibilidades, verdadeiros “faróis” da aventura criadora, foi a “maternidade” onde nasceu o Grupo de Compositores da Bahia.

Na entrevista feita à compositora Alda Oliveira (Salvador, 1945), membro convidado do GCB, pode-se perceber algumas ilustrações sobre a época, destacando-se a busca pela liberdade de expressão no mundo e por outro lado, o contraste dos movimentos de repressão a livre imprensa no Brasil, marcados pela revolução militar de 1964. Oliveira afirma:

Neste período o mundo estava envolto na conquista do espaço, o Homem foi à Lua, havia os hippies cabeludos e vestidos de formas extravagantes e defendendo a liberdade de expressão, a liberação feminina, a defesa da paz e do amor livre, a ênfase na criatividade através da expressão livre e através de várias formas de expressão. No Brasil, este movimento também chegou. Com a revolução militar de 1964, esta influência libertária foi abafada. Talvez por isso, os movimentos de vanguarda artística tivessem tomado força, pois através da produção em música, dança, teatro e artes visuais os jovens tinham um canal de expressão para os seus sentimentos, valores, idéias mais inovadoras, humor e emoções. Na Escola de Música, havia nesta época uma vontade de criar coisas novas, de tentar fazer coisas que fossem diferentes do usual.

Oliveira expressa o impacto dela, como uma estudante, ao se deparar com as experiências educacionais tradicionais e inovadoras:

Estudei no Instituto de Música da Univ. Católica, que era um curso de Piano muito bom, mas tradicional. Quando entrei nos Seminários Livres de Música encontrei um ambiente todo novo, uma escola novinha em folha, moderna, muito bem cuidada, cheia de professores estrangeiros (em geral falando alemão), um currículo flexível onde o aluno podia escolher, opinar, questionar.

Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, descreve brevemente o contexto e o perfil das pessoas, em geral.

O que marcou na época foi sem dúvida a atmosfera da ditadura e seus reflexos, inclusive no ambiente universitário. Apesar disso as pessoas tinham muitos sonhos e idealismo.

Em resumo, o contexto sociocultural que propiciou o surgimento do Grupo de Compositores da Bahia foi inovador e desafiante, apresentando uma ordem política de ditadura militar no Brasil, com manifestações de estudantes, intelectuais e artistas progressistas. A cidade de Salvador oferecia oportunidades de participação em muitas atividades culturais promovidas pela Universidade Federal. Em especial, a população mais jovem era altamente beneficiada por este movimento cultural, pois os concertos, as palestras, as apresentações, os debates eram gratuitos e abertos à participação popular. O ambiente físico da Universidade Federal era moderno e bem administrado, numa gestão onde os principais serviços oferecidos eram mantidos pelo próprio governo federal. Neste período, a Universidade Federal da Bahia pode ser considerada um grande pólo de novas produções estéticas e intelectuais, onde a vida baiana se articulou e identificou com as idéias, os produtos e as ações de muitas personalidades culturais ativas dentro desse contexto.

A questão feita sobre o processo de criação do GCB obteve respostas interessantes, pois os entrevistados em geral apontam fatos e dados que mais marcaram as suas memórias de vida. Widmer já registrava no Boletim do Grupo a sua visão sobre o processo. O compositor Jamary Oliveira vinculou o surgimento do grupo à organização do evento comemorativo da Semana Santa, por aquele grupo de jovens estudantes no Teatro Vila Velha e ressaltou a relevância de Widmer por ser ele um representante da administração da instituição universitária que acolheu o movimento inovador:

O processo de criação do Grupo está contado no Boletim 3. Nas reuniões para a organização da Semana Santa de 1966, decidimos, antes de qualquer resultado positivo ou negativo, a continuarmos as reuniões e as atividades. A presença de Widmer, então diretor dos Seminários e regente da Orquestra e do Madrigal, foi fundamental pela garantia de participação dos conjuntos estáveis da Universidade.

Fernando Cerqueira afirmou:

O Grupo de Compositores da Bahia, denominado a partir do Concerto da Semana Santa de 1966, nasceu de um movimento de estudo, debates, criação e execução de música contemporânea, coordenado por Ernst Widmer e implantado em torno da sua classe de composição, iniciada em 1962 nos Seminários de Música da UFBA.

Embora não tenha participado da criação do GCB de forma direta, Alda Oliveira participou do cotidiano daquele contexto. Ela se expressa desta forma:

Não vivenciei esta etapa. Como eu conhecia Jmary Oliveira (com quem me casei em 1967), primo de Lusa Davico, minha grande amiga e colega de piano, nós conversávamos muito sobre vários assuntos da área de música. Naquela época, eu ainda não conseguia compreender profundamente e com detalhes, certos assuntos relacionados a política, a currículo, aos Seminários de Música, à Universidade. Mas revendo a ambiência da época, hoje, lembro que havia por parte dos compositores que eu convivía, uma vontade de ter as suas obras tocadas e reconhecidas pelo público, de ter chances de serem tocados e discutidos em vários ambientes culturais. Lembro-me que quando entrei nos Seminários começamos a ensaiar com o Coral de alunos, e fomos surpreendidos pelo cancelamento de obras dos compositores baianos no concerto. Lembro que houve reclamações e queixas por parte dos alunos contra a orquestra sinfônica. Talvez naquela época (como hoje em dia ainda há esse mal estar entre os músicos) o preconceito dos músicos da orquestra contra obras de compositores jovens e vanguardistas fosse ainda mais arraigado e a situação tivesse que ser questionada, não por apenas um compositor, mas por um Grupo. Acho que a partir dessa necessidade de ação corporativa, em prol da execução de suas obras e também de sobrevivência profissional, dentro da estrutura em que trabalhavam e produziam, os jovens que estavam surgindo dentro dessa estrutura universitária tiveram a idéia de formar o Grupo de Compositores da Bahia. Mesmo tendo surgido dentro da estrutura física da UFBA, mesmo sendo estudantes dos Seminários de Música, os indivíduos agrupados em torno dos valores e das idéias novas que burbulhavam a época, queriam também ser de fora, queriam atingir outros espaços, outras esferas socioculturais. Ou seja, eram da UFBA mas eram também de fora. Vejo esta idéia de ambivalência estrutural e política hoje, como uma forma que os jovens da época encontraram para não somente ocupar o espaço da escola de música, mas também de questioná-la através de uma visão de fora, de uma pressão externa para conseguirem os demais espaços para divulgar a sua produção, ou também conseguir implantar as idéias mais avançadas de fora para dentro do currículo escolar, onde aprendiam e trabalhavam.

C. Carvalho (1951) destaca que acredita que a criação do Grupo de Compositores da Bahia foi motivada pela capacidade e influencia política de Ernst Widmer nos Seminários de Musica da UFBA. Em sua entrevista, ele descreve:

O processo a meu ver foi muito espontâneo, marcado pela grande capacidade do prof. Widmer e sua grande influencia política nos Seminários de Musica, possibilitando meios para que nós nos expressássemos principalmente colocando a orquestra da Universidade a nossa exposição.

Respondendo a questão sobre a criação do GCB, os entrevistados e as informações dos Boletins indicam que o evento da Semana Santa no Teatro Vila Velha foi o estímulo principal para o início das reuniões e atividades deste grupo de compositores.

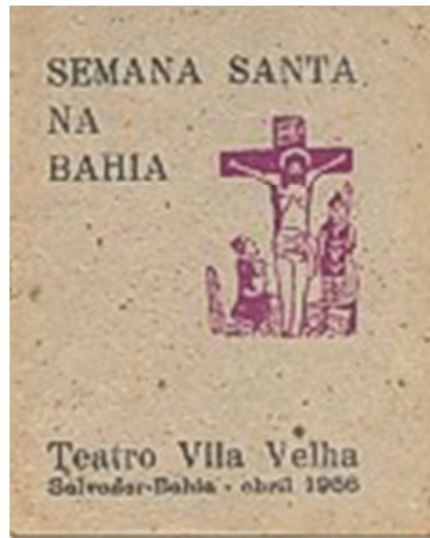


FOTO III Programa de Concerto da Semana Santa na Bahia, realizado no Teatro Vila Velha (1966)

Quanto à questão feita sobre o desenvolvimento do Grupo, Jamary Oliveira destaca as atividades do Grupo Experimental de Percussão organizado pelos estudantes da época, com o objetivo de executar os trabalhos dos próprios alunos. Ele se refere a este conjunto musical como o primeiro conjunto de percussão do Brasil e como precursor do GCB. Esta informação é preciosa em termos socioculturais e acadêmicos, pois na época em que este grupo foi criado, ainda não existiam os grupos percussivos, tanto eruditos como populares. O percussionista John Boudler, em sua tese de doutorado desenvolvida no American Conservatory of Music (Chicago, Illinois, 1983) apresenta um catálogo anotado sobre composições brasileiras de percussão desde 1953. Neste trabalho estão as obras para percussão compostas por membros do Grupo na época, mencionando também o Grupo Experimental de Percussão da Bahia como sendo um dos primeiros no País. De acordo com Jamary Oliveira e confirmado com os programas de concertos da época, os regentes eram Rinaldo Rossi e Carlos Veiga, ambos alunos do curso de Regência dos Seminários de Música. Este compositor afirma:

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. O ano 1965 foi atípico para os Seminários e para as atividades ali exercidas: a ausência de Widmer, em bolsa na Suíça, a viagem do Madrigal aos Estados Unidos, a mudança para Brasília dos principais estudantes de instrumentos de cordas, além de Jamary e Rinaldo. 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 a 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 associados à atuação do Grupo cessaram com o final das suas atividades, tal como os Boletins. Muitos outros, como não poderia deixar de ser, com mais ou menos sucesso e com vida mais curta, incluindo-se aí o projeto Entroncamentos Sonoros e as participações, como grupo, em diversos eventos no país.

Em 1974 o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores publicou o informativo Música no Brasil: Hoje, em inglês, francês e alemão, com o intuito de divulgar a música brasileira no exterior. Para este informativo escrevi o artigo “O Grupo de Compositores da Bahia” que resume informações sobre o Grupo e sobre suas atividades.

Fernando Cerqueira ressaltou que

O Grupo não se preocupava com uma formalização burocrática que lhe desse um formato institucionalizado, deixando que o convívio, o interesse por novos meios de expressão musical e a vivência artística e intelectual dos participantes gerassem suas próprias consequências e que se resumiam em produzir, executar e divulgar novas obras dentro de um pensamento contemporâneo brasileiro. Do mesmo jeito natural que começou e se consolidou de 1966 a 1970, o Grupo foi se dissolvendo até 1974, à medida que seus membros deixavam de conviver no mesmo espaço, seguindo individualmente seus rumos profissionais, sem falar do falecimento de alguns.

Observa-se, pela afirmativa de Cerqueira, que o ambiente social foi determinante e que o Grupo de Compositores da Bahia estava motivado pela possibilidade de uma produção estimulada pelo intercambio artístico e cultural e pelo interesse pelos novos meios de

expressão musical. Ilza Nogueira relata o processo durante a época em que foi atuante, ou seja, durante a fase mais madura e produtiva do grupo:

O Grupo evoluiu entre 1966 e 1974. Nesse processo, eu fui atuante entre 1969 e 1970. Em 1971, necessariamente envolvida com a conclusão do Bacharelado em Piano e da Licenciatura em Letras, eu “relaxei” a atividade composicional e, conseqüentemente, o relacionamento com o Grupo. O que posso dizer é que, na fase em que participei, o movimento era suficientemente maduro para ter o reconhecimento nacional que teve nessa época. Participei da melhor fase, portanto, não me envolvendo com os períodos de formação (1966 a 1968) e gradativo desmembramento (1973-74).

Alda Oliveira descreve também a relação que mantinha com os membros, apesar de não estar diretamente envolvida com o grupo:

Sendo apenas um membro convidado, só consigo entender e explicar o que concerne à minha participação no Grupo. Como eu era aluna de piano e gostava de atuar como pianista, gostava muito de tocar e de me apresentar em público, me disponibilizava sempre para atender às solicitações dos colegas compositores. Como eu tinha boa leitura de partitura, sempre estava lendo as partituras compostas, fazia estréias de peças, tocava as artes de percussão que me davam (xilofone, marimba, metalofones, caxixis, grande caixa, pratos, vibrafone, gongo, caixa, etc.), mesmo sem ter conhecimento das técnicas de execução para esses instrumentos. Tocava não somente nos ensaios, mas também nos concertos na Reitoria e em outros locais. Participei do primeiro concerto do Grupo no Teatro Vila Velha. Lusa Davico também tocou, pois andávamos sempre juntas nessa época, pois morávamos na cidade baixa. Além disso, ela era prima de Jamary. Conviví com Walter Smetak, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Tom Zé, Carlos Rodrigues, Carmem Mettig, Milton Gomes, Nikolau Kokron, Ernst Widmer, Lucemar Alcântara, Rinaldo Rossi, e pude notar a grande ascensão pública de alguns desses compositores, sempre chamados de compositores do Grupo da Bahia. A partir de uma realidade artística (interna e externa) difícil e complicada para divulgação e consumo das obras, o Grupo pouco a pouco foi conquistando espaço nacional, conseguindo até excelentes críticas do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros e mesmo do estrangeiro.

Alda Oliveira descreve também a personalidade docente do compositor Ernst Widmer, pessoa que teve grande influência no desenvolvimento desse grupo e também na sua própria vida acadêmica e profissional:

Widmer, além de professor, foi um produtor musical eficiente e ativo, compunha, regia, administrava a escola, ensinava, coordenava as disciplinas teóricas, e além disso mantinha contatos no exterior, organizava festivais e concursos de composição, fazia

reuniões de audição de obras de vanguarda frequentemente na escola, discutia abertamente as execuções das obras entre os participantes e os alunos, e tinha uma atividade ampla e carismática dentro da universidade, o que facilitava a sua administração dentro da escola. Ele era uma pessoa que sabia articular-se no entorno, sabia ser modesto, sabia escutar as pessoas, mesmo sendo um crítico afinado e atento à política e aos detalhes das coisas e das pessoas. Gostava até de desenhar e cozinhar. Os seus alunos se relacionavam com ele de forma direta, aberta e podiam discordar, argumentar e criar à sua maneira e gosto. Eu nunca estudei composição com Widmer, fui sua aluna e orientanda de educação musical e aluna de LEM, teoria e percepção. Porém, ele me incentivou a compor arranjos de canções folclóricas brasileiras no piano, e daí pra frente, fui me entusiasmando e compondo novas canções originais. Acho que motivada pelas minhas participações nas estréias das obras dos compositores, pelas aulas de teoria de Jamary (que sempre estimulava os alunos a compor e improvisar) fiz uma composição e mostrei a Widmer no corredor da escola. Ela olhou e disse: “interessante, vamos tocá-la?” Essa sua atitude foi estimulante. Comecei a compor peças e entrar nos concursos de composição da UFBA, mesmo sem ser aluna de composição. Gostei muito da experiência, apesar de considerá-la espinhosa e difícil. Somente mais tarde, no Mestrado que fiz na Tufts University com o compositor TJ Anderson, é que fui academicamente estudar orquestração, composição, etc. Em 1979 voltei ao Brasil e participei da Bienal de Composição da FUNARTE com a obra que compus neste período, “Bahianas”, que foi gravada em disco vinil.

Na sua entrevista, Tom Zé lembra que, Ernst Widmer, foi a pessoa indicada por Koellreutter para substituí-lo na época em que começou a preparar a sua viagem para a Índia.

É bom não se esquecer de que desde o começo Ernst Widmer estava presente na direção, porque Koellreutter, desde o momento em que começou a preparar sua viagem para a Índia, preparou também Widmer para substituí-lo. Widmer na verdade foi também o fundador do Grupo de Compositores, incluindo-se também como um deles, como um dos compositores.

Carvalho fala sobre o desenvolvimento do Grupo, ressaltando os eventos periódicos organizados na época, possibilitando algumas projeções nacionais. Ele comenta:

Foi marcado por eventos periódicos como concerto, festivais, fazendo com que os mais experientes da época, por exemplo Jamary e Lindemberg se projetassem nacionalmente.

Foram encontradas afirmações bastante interessantes para informar o teor desta questão sobre a fundação do Grupo, no texto de Ernst Widmer (Boletim 3, 1968):

O Grupo de Compositores da Bahia surgiu em 1966 quando Rinaldo “inventou” a tradição dos concertos da Semana Santa. Cada um escreveu um pequeno oratório para cântoro, sopros e percussão: Milton Gomes, Jamary Oliveira, Fernando Barbosa de Cerqueira, Tom Zé, Lindembergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, Ernst Widmer. Ensaíamos, tocamos, cantamos e regemos três vezes com sucesso: aí estava o Grupo, sem estatutos e ata de fundação mas desde então com um acervo considerável de obras.

Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira, em relação ao processo formal de criação do Grupo, afirmam:

Não houve um processo formal de fundação do Grupo e jamais se constituiu uma pessoa jurídica. O Grupo funcionou informalmente sobre a tutela dos Seminários de Música e da Universidade Federal da Bahia. (J. Oliveira, 2009)

Foi menos uma fundação do que o lançamento para o público, no Concerto da Semana Santa de 1966, das primeiras obras compostas dentro dos ideais do Grupo, por encomenda de João Augusto, então diretor-fundador do Teatro Vila Velha (movimento Teatro dos Novos). Além dos concertos, durante a semana que durou o evento da Semana Santa foram apresentados novos trabalhos dos grupos de teatro e de dança.(F. Cerqueira, 2009)

Resumindo as respostas sobre o processo de criação do Grupo, além da personalidade articuladora e aberta de Ernst Widmer como professor de composição, destacam-se principalmente as atividades criadas pelos membros do Grupo, a saber: o concerto da Semana Santa articulado por Rinaldo Rossi, a criação do Conjunto Experimental de Percussão (organizado pelos próprios estudantes com o objetivo de executar os trabalhos deles). Além desses fatos concretos de produção artística, podem ser tomados como pontos relevantes o nível amistoso e dinâmico das relações sociais e acadêmicas advindas do convívio mútuo dentro da própria escola de música, a abertura pedagógico-administrativa daquela instituição de ensino como centro acolhedor para as iniciativas dos corpos docente e discente, assim como a constatação do sentimento de grande necessidade de dialogar e debater os problemas

sócio-políticos característicos daquela época desafiadora e cheia de mudanças dentro da sociedade.

Este estudo obteve algumas respostas curiosas quanto às características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia. Jamary Oliveira, com sua personalidade atenta aos relacionamentos humanos, culturais e políticos, sua marcante capacidade técnico-analítica musical e notável formador de lideranças acadêmicas, considerou que os seguintes fatores foram os que mais influenciaram aquele processo daqueles jovens compositores:

- 1. A amizade e interação entre os membros;*
- 2. A participação como grupo nos principais eventos musicais do país;*
- 3. A possibilidade de ter as composições executadas, gravadas e editadas;*
- 4. A qualidade e diversidade das obras apresentadas nos diversos concertos do Grupo.*

Já o compositor Fernando Cerqueira analisa esse processo de identificação do GCB com a explicitação dos valores e princípios acertados entre os membros do grupo, demonstrando assim uma das facetas mais características desse compositor, de um verdadeiro filósofo, de uma pessoa culta e interessada na análise de fatos sócio-políticos e culturais. Assim ele escreve:

A abertura criativa ou o princípio fundamental de “não ter qualquer princípio” fechado e definitivo; a busca de uma identidade musical brasileira sem os pressupostos nacionalistas da tradição musical; a liberdade de elaborar elementos da cultura autóctone e regional junto com novos materiais e procedimentos da vanguarda musical, sem se prender ao abstracionismo e ao purismo sistemático dos dodecafonistas.

O violonista e compositor Leonardo Boccia (Itália, 1953), pode ser considerado uma fonte de referência externa relevante para analisar essas características mais marcantes dos membros do GCB, pois é um professor que conviveu com Ernst Widmer e alguns dos membros do grupo, e que tem uma experiência performática no violão, na composição, na docência universitária e na administração acadêmica. E especialmente, porque o seu ponto de

vista pode ser encarado como uma visão de um dos estrangeiros radicado no país, assim como Widmer e tantos outros foram e que atuaram no período analisado nesta pesquisa. Boccia destaca a originalidade e a busca por novas formas de composição e representação. Este professor afirma:

Creio que uma das maiores características do Grupo de Compositores da Bahia tenha sido a originalidade e a procura dos membros por novas formas de composição e de representação.

Ilza Nogueira, compositora, pianista, professora universitária com longa experiência não só docente, mas especialmente nas lutas político-acadêmicas em defesa da consolidação da área de Música no país, detentora de uma especial visão analítica e alta técnica de expressão textual, ressalta os seguintes aspectos:

Na vertente estética, a rebeldia em relação aos conceitos teóricos tradicionais, aos princípios e métodos composicionais oriundos de “escolas” e “sistemas”; a abertura à tradição e à inovação, à intuição e à inteligência. Na vertente ideológica, a consciência de sua função social na formação de um público esclarecido para a fruição da música contemporânea. E na vertente política, a postura instigadora frente aos organismos responsáveis pela difusão cultural (a Universidade, a Secretaria de Educação do Governo Estadual, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Secretaria de Turismo do Município de Salvador, o Instituto Goethe, etc.), no sentido de motivá-los a apoiarem uma política cultural intensiva e inovadora de referenciais estéticos e ideológicos.

*Nesse sentido, pode-se dizer que filosofia básica do movimento foi a construção de “pontes” de aproximação entre o mundo cultural do compositor e o do seu público; o estabelecimento de um convívio interativo entre artista e comunidade, comandado pelo respeito às idiossincrasias culturais do público, de um lado, e pela cautela em evitar etnocentrismos, de outro lado. Esse intercâmbio cultural se fazia regularmente nas “Apresentações de Jovens Compositores”, circuito de difusão cultural anual do Grupo, que envolviam estudantes de várias partes do país, artistas, professores locais e convidados, e parcelas da comunidade. Esse modelo de atividade integrada, visando ao conhecimento do novo com isenção de preconceitos de origem, estilos, gêneros e correntes, consolidou-se no período de atividade do Grupo, e projetou-se posteriormente nos Festivais de Arte*Bahia (1974-1982) e nas Semanas de Música Contemporânea (1986-1988). Esse é o legado do movimento do Grupo ao contexto cultural baiano, portanto.*

Alda Oliveira informou que as características mais marcantes no GCB foram:

Inovação rítmica, uso de contrastes de dinâmica e de estruturas rítmico-melódicas, uso de elementos da cultura local, uso de temas da realidade sociocultural da época, uso de instrumentos criados por Smetak, da cultura local, ou de objetos sonoros do cotidiano, discussão com a platéia após a execução das obras, visando aguçar a percepção dos ouvintes e dos participantes sobre as obras, os compositores, a realidade social, sobre a própria performance, sobre o espaço, sobre a estética proposta, sobre as interrelações com as demais áreas artísticas (literatura, poesia, dança, drama, artes visuais, eletrônica, acústica, cinema) e educação (geral, superior e popular).

Marco Antonio Guimarães (Belo Horizonte, 1948) descreve o ambiente que ele encontrou quando ele chegou em Salvador em 1966 e destaca o relevante papel que Widmer, como professor de composição, teve para ele, no que concerne a sua atividade em composição e também para a sua auto-estima como aluno daquela escola de música. Assim ele escreve:

Quando cheguei em Salvador, em 66, o Grupo de Compositores da Bahia havia sido criado há pouco tempo. Eu estava então com 18 anos de idade e era iniciante em música com pouco conhecimento teórico. Acontece que eu tinha grande interesse em composição e vinha tentando criar alguma coisa em Belo Horizonte com algum conhecimento de violão popular e estudo de piano básico. Lembro de ter levado na bagagem algumas anotações simples de idéias que surgiam e, a respeito disso, tenho uma historinha pra contar que ainda me emociona quando lembro. É assim :

Havia pouco tempo que eu estava em Salvador, frequentando os Seminários de Música, encantado com a possibilidade de conviver diariamente com tantos músicos, numa cidade fascinante para um jovem mineiro. Então conheci o professor Widmer e entendi a importância dele dentro daquele ambiente musical. O compositor que era a referência para todos os outros, e isso me fascinou. Era a primeira vez que eu tinha a oportunidade de conviver com um compositor "de verdade" tão de perto e no cotidiano. Então, um dia criei coragem e mostrei pra ele um tanto de papeizinhos com algumas idéias musicais anotadas. Hoje lembro disso e acho graça da minha "ousadia". Meu conhecimento musical era bem restrito e eu havia feito aquelas anotações usando basicamente a intuição. Acho mesmo que foi por esse ângulo que o professor Widmer percebeu alguma criatividade e se interessou. Ele pegou os papeizinhos e disse que ia dar uma olhada. Certa noite (eu costumava ir à escola estudar violoncelo nesse período), subindo o primeiro lance de escadas, escutei alguma coisa familiar e fui seguindo o som até chegar em uma sala do segundo andar. Prof. Widmer estava ao piano tocando os meus papeizinhos ... isso realmente me encantou e comoveu. Nunca vou esquecer desse instante. Então ele me viu e falou pra

pegar uma cadeira e me sentar perto do piano. E eu tive minha primeira aula de composição, talvez a mais importante de todas, certamente a mais emocionante, quando ouvi pela primeira vez essas musiquinhas tocadas por um grande músico, pianista, compositor, com um interesse e uma seriedade que nunca esquecerei.

Guimarães relata algumas das oportunidades que teve de assistir apresentações dos compositores da época e de como essa convivência influenciou a sua formação como compositor.

Algum tempo depois, já com razoável conhecimento teórico e prático, iniciei uma série de composições que (bendita época aquela) eu tinha a chance de ouvir em concertos, executadas por ótimos músicos, nas "Apresentações de Jovens Compositores". Os Seminários de Música, naquela época, eram um centro musical e cultural de alto nível e absolutamente fascinante para jovens que, como eu e vários colegas, haviam decidido há relativamente pouco tempo dedicar suas vidas à música. Voltando ao Grupo de Compositores, minha formação como compositor se deu no convívio com todos aqueles admiráveis artistas talentosos, tomando café na cantina, assistindo às interessantíssimas aulas de Jamary, de harmonia funcional e análise, assistindo aos numerosos e sempre muito criativos concertos onde eram apresentadas em primeira audição peças dos membros do Grupo. Aulas intensivas, permanentes e vivas. Os Seminários de Música, naquela época, eram o lugar no mundo mais exato para jovens interessados em composição. Inclusive, ou principalmente, pelo fato de que a música feita por aquele grupo respirava uma liberdade de criação, isenta de aprisionamento formal ou ideológico (fundamentos que orientaram a criação do Grupo). Mais uma historinha que acabei de lembrar :

Um dia, na cantina, já meio irritado com alguém (acho que em uma entrevista) que insistia em rotular a música que ele fazia -- tonal, atonal, modal, serial... Berg perdeu a paciência e falou assim: "a minha música é NOTAL! Eu escrevo a nota que eu quiser! (rs).

Guimarães descreve então a sua entrada no Grupo de Compositores da Bahia e algumas características que encontrou no mesmo.

E, um belo dia, fui oficial e gentilmente convidado a integrar o Grupo de Compositores da Bahia. Um convite que talvez tenha sido o maior incentivo que recebi até hoje para me tornar um compositor. E eu tinha ido pra Bahia estudar regência e

fagote... até me lembrei agora do Fernando Santos, com aquele jeito peculiar de dizer : "meninozinho veio pra Bahia estudar regência, estudou violoncelo e agora é compositor..." (rs).

Na sua entrevista, Carlos Carvalho destaca também o ambiente liderado pelo Prof. Widmer. Carlinhos do Oboé, como era chamado pelos colegas, conceitua aquele ambiente pedagógico com respeito e admiração, especialmente porque Widmer se esforçava para extrair o melhor dos alunos. Ele descreve:

Ao lado da grande capacidade do prof. Widmer, ele inspirava muito respeito e tinha uma natural liderança. Sabia muito bem extrair de cada um o melhor que podia.

Para Agnaldo Ribeiro (Salvador, 1943), a manifestação de individualidade, de forma natural e espontânea, foi marcante para o desenvolvimento do Grupo. Conforme suas palavras:

Eu acredito que foi a liberdade de expressão, onde todos – na arte, de um modo geral –, manifestavam-se de forma natural e espontânea, sem dúvidas ou receios, não se importando com a repressão generalizada, vez que sobrevivíamos em plena ditadura militar. Também a linguagem o despojamento e todo tipo de envolvimento em prol de algo novo, pois o que marcava mesmo era a individualidade de cada um, preservando em cada trabalho a sua identidade. Dentro do contexto, embora todos estivessem sempre juntos, cada compositor desenvolvia seu trabalho com linguagem própria, ninguém imitava ninguém, ao contrário, existia o incentivo mútuo. Mesmo em concursos, a impressão final era de que cada um vibrava pelo sucesso do outro.

O compositor Agnaldo Ribeiro afirmou que o GCB se caracterizou principalmente pela demonstração de ruptura com a tradição musical. Ao ser questionado, a palavra que usou para caracterizar a abordagem do GCB, foi:

Ruptura! Nem sei se é esse o termo certo a se usar, apenas acredito que o GCB chegou com uma abordagem nova, um comportamento menos acomodado, quebrando certos tabus, até mesmo no uso de certos instrumentos, em suas novas possibilidades,

trazendo uma concepção, uma visão nova de algo que não se prendia às formas tradicionais. Creio que a essas formas se juntou o novo, sem, contudo, romper abruptamente com o passado, com o já existente. Apenas se acrescentou ao que já existia, maior liberdade em harmonia, em orquestração, uso e funções outras aos instrumentos, bem como uma notação mais apropriada às concepções novas de uma nova sonoridade; ainda que alguns prefiram ainda apelar ou apegar-se ao ritmo, e as melodias do folclore, ou mesmo do popular, para sentir-se seguros em suas concepções...

Estes depoimentos dos compositores fazem justiça ao espírito pedagógico de Ernst Widmer. Pode-se notar que o próprio Widmer expressou essa capacidade educativa no seu texto publicado no Boletim 3 (1968). Ele caracteriza o ambiente que considerava propício para formar o compositor. Como professor, menciona que procurava sempre estimular a composição “livre”, paralela e anterior ao estudo da teoria. Widmer descreve o ambiente que considerava propício para o processo de aprendizado de composição:

Para aprender a compor é imprescindível ouvir, regularmente, o produzido. Um regente sem orquestra, um pianista sem piano, devem sentir-se tão frustrados quanto um compositor que escreve para a gaveta. O Grupo de Compositores tem a oportunidade de ouvir suas composições, que são tocadas pelos conjuntos da Universidade Federal da Bahia: o Madrigal, a Orquestra Sinfônica, a Harmonia de Câmara, o Trio, quem gravou disco com os Trios de Lindenbergue e Jamary. (p. 7)

Em suma, as respostas indicaram que as características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia foram os sinais apresentados na sua organização social como grupo e na sua produção, com a intenção de definir uma identidade musical brasileira sem estarem presos aos pressupostos nacionalistas da tradição musical vigente na época. Neste período, estavam no auge de suas vidas produtivas e/ou artísticas, os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Oswaldo Lacerda, Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Edino Krieger, Claudio Santoro e outros. O público apreciava muito as composições de estilos nacionalistas. Estas usavam elementos das músicas folclóricas brasileiras, fórmulas rítmicas da cultura afro-brasileira usadas com ostinatos em acompanhamentos percussivos, uso de melodias modais, em especial no modo mixolídio nordestino e outras características mais pessoais e idiossincráticas. Os compositores do GCB se opunham a essa busca de imitação das técnicas usadas pela corrente nacionalista e defendiam a mistura dos elementos nacionais com as técnicas de vanguarda européia que

tanto chocavam os ouvidos mais tradicionais da época. Na visão desses novos compositores, mesmo que a música feita por eles não soasse música brasileira para o ouvido da maioria das pessoas, eles consideravam que a música que eles próprios faziam era brasileira. O principal argumento usado era que se eles próprios eram brasileiros e tinham uma vivência de Brasil, eles expressavam com música, essa essência de suas experiências de vida nos seus próprios contextos socioculturais nativos.

O talentoso compositor Wellington Gomes (Bahia, 1960), que estudou com Ernst Widmer e Jamary Oliveira, e conviveu com eles entre 1980 e 1985 na Escola de Música da UFBA, escreve sobre a estética do Grupo e sobre o professor Widmer:

A maior conquista deste Grupo foi ganhar a estrada do reconhecimento intelecto-criativo-musical no cenário nacional como o Grupo mais inovador do Brasil (minha opinião) – provocando críticos da época como, por exemplo, o compositor Bruno Kiefer (relatado no livro: *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*), bem como se estabelecendo como um Grupo de características musicais genuínas.

Widmer era econômico nas suas atitudes pessoais, um pouco fechado. Como professor, acredito que tentava solucionar os problemas dos alunos com orientações indiretas e variadas, sem encaixotar o aluno num determinado parâmetro limitado, mas sim aberto a novas perspectivas, sempre levando em conta o lado do músico que pra ele era importante, pois este último era o veículo da transmissão da obra, e não deveria ser deixado de lado nas questões da “factibilidade” da execução. E como bom músico que era, entendia muito bem a relação entre técnica e execução.

Em relação à pergunta sobre quais foram os fundadores do grupo, o compositor J. Oliveira responde, ressaltando que alguns membros listados participaram da fundação, mas não efetivamente participaram das atividades.

Os membros fundadores do Grupo estão listados no 1º Boletim Informativo. Não me lembro o critério da escolha dos fundadores e dos membros outros, mas vale chamar atenção para o fato de que nesta listagem estão membros que não participaram da Semana Santa de 1966, e membros que nunca participaram das reuniões.

Cerqueira comenta ainda sobre os fundadores participantes, e também sobre os visitantes que participaram do movimento:

Os participantes do Concerto da Semana Santa de 1966, marco do lançamento do Grupo, foram: Ernst Widmer, Nicolau Kohkron, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi e Antonio José Santana Martins (Tom Zé) que esteve no Grupo até 1968 quando passou a se dedicar apenas à música popular. Lindembergue Cardoso é também membro fundador apesar de ausente em 1966 por motivo de doença, tendo participado do evento no ano seguinte (1997, no TCA); e Walter Smetak, embora só participasse eventualmente das reuniões, teve muitos trabalhos executados pelo Grupo que o acolheu como membro honorário. Outros estudantes e músicos que não eram vinculados especificamente à composição também passaram a participar do movimento durante algum tempo, como Carmem Mettig e Lucemar Alcântara, além de outros mais novos ou visitantes, nos anos seguintes, como Ilza Nogueira (pianista), Antonio Brasileiro (artista plástico), Marco Antônio Guimarães (mineiro, violonista e estudante de violoncelo) e Rufo Herrera (compositor argentino que veio morar em Salvador e depois se mudou para Belo Horizonte).

Nogueira cita os membros fundadores que estão listados no Boletim n.º 1 do Grupo de Compositores da Bahia:

Ernst Widmer, Carmem Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins, Lindembergue Cardoso, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Carlos Rodrigues de Carvalho e Rinaldo Rossi.

A partir da consulta aos Boletins publicados pelo Grupo de Compositores da Bahia e aos programas de concerto, é possível identificar que alguns membros foram listados como membros fundadores e outros como membros convidados, pois, a partir do ciclo de intercâmbios, produção e execução, outros compositores e músicos participaram ativamente e conviveram com as atividades do grupo. Portanto, em termos da pesquisa, foram contrastadas as informações dos Boletins e das entrevistas, alguns compositores, mesmo tendo sido listados como membros fundadores do grupo, não participaram ativamente das reuniões e concertos.

Dentre os seis Boletins publicados pelo Grupo, apenas os de número 1, 2, 5/6 listam nomes de participantes e ex-participantes do Grupo de Compositores da Bahia. No número 1 (1967), são listados os 10 membros fundadores. Analisando-se as informações destes Boletins, em termos da dinâmica interna de participação dos membros no Grupo, observa-se que o grupo começa com os membros fundadores listados no Boletim 1 (p.14), mas nos Boletins números 5 e 6 (1970-1971), são listados como “fundadores” os membros que

estavam efetivos na época. Na interpretação desta pesquisa, membros fundadores são fundadores, pois tiveram a função de criar o grupo e de participar das atividades iniciais de formação como grupo. Mas de acordo com o que foi publicado depois, entendemos que os membros atuantes preferiram publicar no Boletim que estes fundadores foram nomeados ex-membros do Grupo, por entenderem talvez, que, estando ausentes de Salvador ou sem funções de articulação dentro do Grupo naquele momento, aqueles fundadores originais deixaram de participar das atividades do mesmo. Conforme pode-se ler na p. 12 do Boletim 5/6, foram os seguintes os nomes e funções que foram considerados na época:

Membros do biênio 1970/71

Honorífico	Walter Smetak
Fundadores	Ernst Widmer Jamary Oliveira Milton Gomes Lindembergue Cardoso
Convidados	Hufo Herrera Lucemar de Alcântara Ferreira Alda de Jesus Oliveira Agnaldo Ribeiro dos Santos Ilza Costa
Ex-Membros	Rinaldo Rossi Fernando Barbosa de Cerqueira Nicolau Kokron Yoo Antônio José Santana Martins (Tom Zé) Carmen Mettig Rocha Carlos Rodrigues de Carvalho Marco Antônio Guimarães

Para este estudo, o conhecimento de que localidades os membros do Grupo vieram torna-se relevante porque pode enriquecer os perfis identitários dos membros do Grupo. Jamary Oliveira esclarece que alguns vieram do exterior, outros de Estados brasileiros, alguns do interior da Bahia e outros da cidade de Salvador. Fernando Cerqueira detalha dando informações sobre as cidades do interior da Bahia, enquanto que Ilza Nogueira e Alda Oliveira oferecem alguns elementos analíticos sobre o assunto:

Do exterior (Widmer, Nicolau, Smetak, Rufo), de outros estados (Rinaldo, Lucemar, Marco Antonio), do interior da Bahia (Tom Zé, Lindembergue, Fernando, Jamary, Carlos Rodrigues, Agnaldo), de Salvador (Carmen, Milton, Alda, Ilza) (Jamary Oliveira).

Suíça (Ernest Widmer), Hungria (Nicolau Kohkron), Ilhéus, Bahia (Fernando Cerqueira), Ruy Barbosa, Bahia (Jamary Oliveira), Salvador(?) (Milton Gomes),

Irará, Bahia (Tom Zé), Recife (Rinaldo Rossi), Livramento, Bahia (Lindemberg), Suíça (Smetak), Salvador (Carmem Mettig), João Pessoa, Paraíba? (Lucemar). (Fernando Cerqueira)

Uma minoria (1/5) dos membros fundadores era procedente da Europa (Suíça e Hungria); a maioria era brasileira nordestina, procedendo do litoral de Pernambuco (Recife) e da Bahia litorânea (Salvador, Ilhéus) e interiorana (Feira der Santana, Irará, Livramento de Nossa Senhora, Saúde). (Ilza Nogueira)

Acho que a maioria veio do interior. Widmer veio da Suíça, portanto, os compositores do Grupo apesar se terem vindo na sua maioria de fora para Salvador, conseguiram formar um corpo coeso, independente e com soberania individual dentro do próprio grupo, o que é muito difícil de se encontrar. Em geral os grupos são liderados por uma pessoa, os valores são do grupo e não individuais, as características são do grupo e os indivíduos que o compõem tentam manter essas características. Mas com o GCB, os compositores sempre tentaram manter as diferenças entre eles, assumindo a ausência de princípios gerais dentro do Grupo. (Alda Oliveira)

Segundo Stuart Hall (1999), as culturas nacionais produzem sentidos com os quais as pessoas se identificam e constroem, por assim dizer, as suas identidades. Esses sentidos estão contidos em histórias, memórias e imagens que servem de referências, de nexos para a constituição de uma identidade da nação. Entretanto, segundo Hall (1999), a sociedade contemporânea vive numa “crise de identidade” que é decorrente do amplo processo de mudanças ocorridas nas sociedades modernas. Estas caracterizam pelo deslocamento das estruturas e processos centrais dessas sociedades, desestruturando os antigos quadros de referência que davam aos indivíduos uma estabilidade no mundo social. A modernidade tem propiciado a fragmentação da identidade. Para Hall, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade não mais fornecem sólidas referências para os indivíduos, gerando o descentramento, deslocamentos e ausência de referentes fixos ou sólidos para as identidades, inclusive as que se baseiam numa idéia de nação.

Para a autora Lúcia Maciel de Oliveira (2009)

“A identidade cultural é um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, que envolve o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. É um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço.”

De acordo com vários autores, a identidade cultural pode ser vista como uma representação do sentimento de pertencer a um grupo ou cultura, na medida em que o

indivíduo é influenciado pela convivência com um grupo ou cultura e/ou seus mecanismos de afiliação/exclusão do mesmo grupo. Encontrou-se uma definição interessante sobre grupo. Segundo Pichon Rivière (1985),

Grupo é um conjunto restrito de pessoas que, ligadas por constantes de tempo, espaço, e que articuladas por sua mútua representação interna, se propõe a realizar de forma explícita e implícita uma tarefa, que constitui sua finalidade, interagindo através de complexos mecanismos de assunção e atribuição de papéis”.

Como um verdadeiro Grupo, os participantes do Grupo de Compositores da Bahia tinham uma tarefa de política cultural e educativa a realizar, tinham desenvolvido os vínculos interpessoais dentro do território da escola e da universidade, e também tinham os seus papéis exercidos dentro do Grupo de forma democrática e respeitosa. Esses elementos são fortes articuladores de um grupo, de acordo com Rivière. O projeto comum do GCB foi uma tarefa em andamento para alcançar esse sentimento de Grupo através de vínculos constituídos, papéis cooperativos e operativos, com efetividade grupal. Frequentemente, foram definidas as necessidades dos integrantes, identificando aquelas mais urgentes e as menos prementes. O Grupo de Compositores se constituiu em uma unidade onde todos tinham o direito de pensar diferente. A unidade não significava exclusão dos opostos.

No espaço físico dos Seminários de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal da Bahia foram-se agrupando aos poucos, personagens do ofício antigo e novo que é a composição musical. Jovens pessoas que atingiram visibilidade como artistas, músicos e professores. Aceitos, criticados, elogiados, questionados, divulgados pela imprensa, interpretados por grandes e iniciantes músicos, regentes, cantores, estes sujeitos socioculturais foram protagonistas de passados enredos. Como bem escreveu Lindembergue Cardoso, foram pessoas cheias de ‘causos’ para ouvir e contar. Estes compositores, com suas variadas experiências e memórias, hoje fazem parte dos processos históricos da sociedade brasileira, em especial, da história da arte brasileira. Já em 1976, o Ministério das Relações Exteriores do Brasil organizou uma grande publicação de 129 páginas, edição grande e colorida, com o objetivo de “fornecer aos leitores estrangeiros um breve panorama do desenvolvimento das artes no Brasil. O texto procurou assinalar as principais fases históricas e dar relevo aos aspectos mais representativos da cultura brasileira.” (p. introdutória, depois da capa) Portanto,

pode-se notar que já em 1976 as notícias sobre o Grupo de Compositores da Bahia já eram parte integrante de uma publicação de porte nacional (pp. 96-97).

Os membros do GCB, ao tempo em que são sujeitos socioculturais, são também compositores, professores, músicos, interpretes. Assim, eles possuem atributos gerais da condição e da experiência humana e mais aspectos singulares do sujeito compositor, artista, músico. Assim, estes sujeitos apresentam uma dimensão histórica, que se constitui a partir das suas experiências cotidianas dentro das instituições que frequentaram, nas estruturas sociais, no desenrolar de suas vidas, nas suas cidades.

Outra dimensão constitutiva desses sujeitos socioculturais é a linguagem, que também está inscrita no domínio da cultura. Através da palavra, do gesto, das modulações timbrísticas e expressivas da fala, das expressões do corpo e outros símbolos como os da música, estes sujeitos apresentam as suas idiosincrasias e identidades. Os membros do GCB demonstram ter múltiplas linguagens em várias modalidades de expressão, mas extrapolaram certamente, ou foram visíveis e reconhecidos na linguagem da composição musical de vanguarda e da produção artística conscientizante e educacional. Para viabilizar esse reconhecimento, o Grupo organizou atividades para esclarecer os ouvintes, de certa forma conduzindo as platéias para uma nova concepção de mundo sonoro e estético. Como afirma Gramsci, o coletivo é o responsável pela formação de uma nova *Weltanschauungen*, isto é, uma concepção filosófica de mundo.

Como descreve e analisa Nogueira,

A proposta de inclusão do público em eventos do Grupo ganhou terreno em 1972, com um projeto denominado 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. O que se pretendia era cativar o público para a música contemporânea, 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 intelecção, 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 articulou em cinco eventos, entre 28 abril e 28 julho de 1972. As obras apresentadas foram: *Itirações* (1970) de Jamary Oliveira, *Extreme* (1970) de Lindembergue Cardoso e *Antístrofe* (1970) de Rufo Herrera.

Instigando a participação, a contribuição, a resposta da sociedade, o Grupo de Compositores da Bahia tentava transformar um público tradicionalmente passivo em seu “companheiro de idéias”, num possível interlocutor. A interação com o seu público, alimento ideológico dos compositores do Grupo, nutriu de experiências artísticas uma população heterogênea em classes sociais, tradições culturais e níveis educacionais, cumprindo uma das mais nobres funções da arte: provocar, inquietar e despertar a consciência do valor do bem cultural como identidade histórica de um povo. (Nogueira, 2010)

Os membros do GCB apresentam também a dimensão da corporeidade, ou seja, estes profissionais vivenciaram o mundo através dos seus corpos, que combinaram capacidades, talentos e expressões da espécie humana. Essas características cognitivas, racionais, pragmáticas, políticas, sentimentais, emocionais, passionais lhes deram personalidades diversas, modalidades de expressão pessoal que pontuaram as suas obras, os seus discursos, os seus pensamentos e preferências. Através do elemento corpóreo estes sujeitos se comunicaram com outros indivíduos, permitindo a sociabilidade, entendida como o conjunto de relações sociais significativas que vivenciaram. Cada um desses seres humanos pode ser visto como “sujeito efetivo, totalmente penetrado pelo mundo e pelos outros”. (Castoriadis, 1982,p. 128) A cultura, considerada por Geertz (1989) como “teia de significados” tornou possível a vida desses sujeitos em sociedade. A sociabilidade como parte da sociedade, considerada um fenômeno inseparável da cultura, emitiu várias formas e organizações sociais para os membros do GCB. A partir da diversidade de culturas e identidades individuais, desigualdades sociais, interesses e até mesmo pequenas disputas de poder, aconteceu a criação e a transmissão dos códigos e padrões de significações culturais dentro do Grupo de Compositores da Bahia. Os sujeitos socioculturais construíram uma identidade cultural nova para o Grupo de Compositores da Bahia, admitindo estarem “contra todo e qualquer princípio declarado”, admitindo o ecletismo, a convivência dialógica de correntes musicais e estilísticas diversas e de técnicas composicionais de vanguarda combinadas com as técnicas tradicionais.

Em termos criativos, os compositores expressaram uma comunicação sonora que se tornou possível pelas estruturas lingüísticas, cognitivas, afetivas e psicomotoras interiorizadas nos sujeitos, e que foram enunciadas em situações discursivas, gestuais, sonoras, expressivas, produzindo efeitos de sentido e comunicando com os receptores. Esses receptores, ora era o

colega, ou era Widmer, a platéia, os intérpretes (músicos), a mídia, os críticos de arte. Nestes momentos, os sujeitos socioculturais e políticos faziam as avaliações sobre esses “receptores”, discutiam os seus lugares na hierarquia do poder e da força. Um exemplo disso é que os participantes do GCB decidiram eleger a escola como território (localização) mas fizeram questão de se considerarem também elementos componentes de um Grupo de fora. Esse pormenor foi bem enfatizado nas entrevistas de Jamary Oliveira e de Fernando Cerqueira, membros fundadores ainda hoje compositores atuantes em outras frentes. Isso porque o GCB queria ter autonomia, ter a possibilidade de reagir, de discutir questões problemáticas de realizações de concertos com a direção da escola e com outras instituições do Estado e de outras localidades, de divulgação das obras criadas pelo Grupo, e das realizações que tinham como objetivo conscientizar e esclarecer pontos importantes para comunicação dos valores estéticos da produção do GCB diante de outras pessoas do contexto da escola e de outros pontos da cidade de Salvador.

Os membros do GCB também apresentaram experiências variadas de vida social, o que os torna também identidades características. Como a maioria deles era estudante vindo do interior ou de outras cidades ou países, o território eleito – a escola de música – tinha um verdadeiro papel de uma casa ou de uma família artística. Eles praticamente viviam na escola, no auditório da Reitoria da UFBA assistindo concertos e palestras, convivendo com a maioria dos jovens universitários da época. Essa atitude participativa os tornava conhecidos e reconhecidos no meio acadêmico, no qual havia um grande movimento de interrelação e de articulação entre os estudantes e professores das escolas de Arte – Dança, Teatro, Música, Artes Visuais. A vanguarda predominava nesse circuito artístico-academico baiano.

Tom Zé comenta a rotina dos seus companheiros de grupo:

Nada combinado entre nós, mas aquela casa de ensino, como pátria, também nos naturalizou. Nossa vida diária era um apostolado. Às sete da manhã estávamos na reitoria para o ensaio da orquestra. A seguir, aulas. Almoço no restaurante universitário, a dois quilômetros, no Corredor da Vitória; às duas da tarde, novas aulas e/ou estudos; às seis, jantar no restaurante. Na volta, às sete da noite, estudávamos na escola até dez, quando o porteiro fechava o prédio.

No sábado não havia ensaio de orquestra e íamos diretamente para nossa sala, onde, tirantes os intervalos para as refeições, ficávamos até o fechamento regular da casa, às dez da noite. No domingo havia um problema: era permitido estudar durante o dia, mas às seis horas encerrava-se o expediente dos funcionários. Tomamos a providência de instituir uma caixinha para o vigia, que nos permitia entrar à noite e nos fechava lá

dentro. Às dez horas, numa espécie de toque de recolher, ele estrilava um apito de guarda-noturno. Quem não saísse em cinco minutos ficava preso. (2003, p.52).

Além de conviverem nos espaços sociais, os membros do GCB vivenciaram o elemento temporal, que também tornam a identidade do Grupo e de seus membros, sujeitos partícipes e dialógicos em termos das tradições e das memórias coletivas dentro desse espaço de tempo. Assim, aqueles jovens, mestiços, de variadas experiências de vida e preferências musicais de tendências populares e religiosas, aprenderam a articular-se entre os caminhos da tradição cultural brasileira / universal e os caminhos do vir-a-ser que o novo revelava a cada novo momento. Esse tempo - 1966-1974 – contemplava ainda rastros de um mundo pós-guerra, no qual coexistiram o nacionalismo versus dodecafonismo musical, o figurativo versus abstrato, a Bossa Nova, o regionalismo universalizado de Guimarães Rosa que ganhou nova dimensão introduzindo o experimentalismo na linguagem, o cinema novo de Glauber Rocha, a criação de Brasília e de sua universidade, o teatro de arena e a revolução de 1964. Esse era o tempo que de uma forma ou de outra, fez o contraponto e o contratempo com os membros do GCB.

Cada sujeito integrante do GCB também compartilhava uma ética advinda de uma construção social, educacional e que perpassava as atitudes e ações de todos. Eles explicavam com transparência, os seus desejos, as suas dúvidas, discutiam os pontos críticos e exercitavam, a cada momento, a análise crítica não somente de suas obras, mas também das ações e decisões tomadas que deram certo e das que não foram consideradas adequadas. Ou seja, o GCB respeitava as individualidades mas em termos éticos, o Grupo era o centro de atenção, era a prioridade e o foco de interesse principal. Portanto, os membros do GCB não somente discutiam, defendiam os seus interesses perante patamares superiores de poder, mas também se responsabilizaram pelos seus atos e se recusaram a empreender atos de violência, defendendo a todo custo, os colegas e as suas posturas estéticas e educativas. Os membros do GCB souberam não somente conviver com a coisa pública que era a escola e a Universidade Federal, mas souberam também conviver com outras instituições do entorno, como o Teatro Vila Velha, o Teatro Castro Alves, grupos de capoeira e candomblé, filarmônicas e conjuntos instrumentais variados dentro do circuito artístico brasileiro, sem contudo se deixarem distorcer, convencer, driblar ou deteriorar como identidades composicionais e sujeitos socioculturais.

Política e administrativamente, a maioria dos membros do GCB fez do movimento uma escola de construção de liderança acadêmica, educativa e artística. Muitos dos membros fundadores e convidados assumiram papéis relevantes para a criação de organizações da área de música e até escola (ANPPOM, ABEM, ABET, IEM, SONARE)²¹, assim como para a criação de programas de pós-graduação nos seus contextos de atuação. Essas entidades tiveram papéis importantes para o processo de consolidação da área de música no Brasil, ao longo das décadas que se seguiram à “eterização” do Grupo. Portanto, as identidades que foram sendo construídas ao longo do processo de criação e desenvolvimento do GCB apresentaram múltiplas dimensões potencializadoras das experiências e historicidades dos membros do grupo, e conseguiram erguer possibilidades de conquistas para uma nova realidade composicional na Bahia.

Em termos de perfis identitários, os compositores que vieram do interior da Bahia tinham em geral, experiência com bandas e filarmônicas. Estes eram em geral, oriundos de famílias de classe média, entrosadas socialmente dentro das respectivas cidades. Jamary Oliveira (1944) é oriundo de uma família que teve membros que tocaram em bandas. O pai dele, Archimedes Telles de Oliveira deu apoio a banda da cidade. Jamary herdou uma flauta de madeira, antiga, de uma de suas tias. Estudou alguns instrumentos musicais, mas terminou escolhendo a flauta transversal na banda de Ruy Barbosa. Veio estudar no Colégio Maristas em Salvador, onde ficou sendo aluno interno. Nesta época estudou acordeom em uma das academias dedicadas ao ensino do instrumento, o que lhe proporcionou uma vivência muito grande em harmonia, acordes, em música brasileira, tanto erudita como popular, pois neste ensino instrumental da época, essa mistura fazia parte do contexto pedagógico. O acordeom, devido ao trabalho de Mário Mascarenhas e da fama de Luiz Gonzaga, era, e continua sendo, um instrumento musical muito popular no Brasil, especialmente na época das festas do período junino, nas cidades nordestinas. Jamary tocava sanfona nos forrós, acompanhando alguns trios nordestinos nas festas dancantes das fazendas do interior da Bahia. Depois de seu ingresso nos Seminários de Música, identificou-se com o trabalho de Widmer, que o “adotou” como aluno. Widmer foi professor de Jamary em quase todas as disciplinas do seu curso de Composição. Ensinou muitas disciplinas teórico-práticas como percepção, harmonia,

²¹ ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (1987) - www.anppom.com.br
ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical (1991) - www.abemeducacaomusical.org.br
ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia (2008) - www.musica.ufrj.br/abet/index.php
IEM – Instituto de Educação Musical (1992) - www.musicaiem.com.br
SONARE - O Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música (2004) – www.sonare.com.br

contraponto, fuga, teoria da música, apreciação, literatura e estruturação musical, tornando-o seu assistente no ensino desses conteúdos dentro da estrutura administrativa da Escola de Música da UFBA. Como compositor, sempre foi perfeccionista, exigente consigo e com os alunos, e segundo Veiga, “um pouco preguiçoso para compor, mas de uma inteligência fora do comum”. Casou-se em 1967 com Alda Oliveira, membro convidado do Grupo. As experiências nativas de Jamary foram mescladas com a cultura norte-americana no período de 1977 - 1986, quando fez os estudos de pós-graduação. No texto²² onde tece comentários sobre os depoimentos de alguns compositores sobre a “Declaração de Princípios” do GCB, Ilza Nogueira, definiu Jamary como “o membro do grupo mais ‘atenado’ para os fatos históricos da nossa cultura musical” (2006, p.17), pois ele foi responsável, juntamente com o Dr. Milton Gomes, por sua redação.

Como a própria Nogueira abre questões sobre esta Declaração e tende a acreditar que “é possível ter outras leituras. Abre-se aqui a questão: estaria a declaração do GCB mais voltada à visão estético-ideológica ou à sócio-política? Para este trabalho de pesquisa, é interessante observar o processo de transformação de identidade individual para a coletiva, à luz dos acontecimentos posteriores. Defende-se que o documento Declaração de Princípios pode ser considerado o descritor da identidade do GCB, pois é uma Declaração inusitada e paradoxal. Além disso, porque foi a expressão de um jovem compositor e recém-professor, aliado a um profissional mais maduro como o Dr. Milton Gomes, médico respeitado e competente, e também aluno de composição em música. A Declaração foi um texto rejeitado por uns e acolhido por outros, como tudo que é novo e radical. O texto, apesar de ter sido impresso pelo ICBA, foi recolhido às pressas pelo Diretor do ICBA, não sendo distribuído junto com o programa do concerto por ser considerado inadequado. O significado deste recolhimento, desse cerceamento a uma iniciativa de profissionais da área de música para uma atividade cultural, foi de que o texto atingia algumas questões sérias dentro do contexto sócio-político, senão não teria sido retirado de circulação. Mas, por outro lado, a Declaração foi também “aprovada” pelo professor Ernst Widmer, o referencial de intelectual e liderança natural do Grupo, que publicou o texto no Boletim nº 2, o que a tornou uma matéria divulgada

²² A “Declaração de princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos. / Oliveira, Jamary; Cerqueira, Fernando; Herrera, Rufo; Biriotti, León; Vaz, Guilherme. – Salvador: PPGMUS-UFBA, 2007. (21 p.) . --- (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA; III) Acompanha comentários críticos de Ilza Nogueira

e publicada. Em 1985, Widmer escreve o texto “Travos e favos”, publicado na revista ART 013 (pp. 63-71). Ele afirma: “o ato criador é um ato político.” (p. 66) Ele analisa a situação de dificuldades pelas quais passa a música contemporânea brasileira no contexto nacional.

Widmer escreve:

Parece-me, hoje, que o X da crise resida na imaturidade de nossos posicionamentos (ora radicais e alienantes, ora chocos e alinhados), enfim em concepções acanhadas e sem identidade própria. Sugiro, por isso uma constante (re) avaliação valorativa e conceitual.

No trecho deste texto (p. 69) que tem o sub-título “Favos”, Widmer já usa a Declaração como um “lema” do Grupo. Ele escreve claramente

O lema do Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966, ‘principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado’ representa um esforço consciente de – uma postura não dogmática valorizando a diversidade idiossincrática – evitar um tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados. Embora aparentemente sem rumo, esta premissa ainda hoje é válida, permitiu liberdade na busca de uma linguagem própria, de uma identidade.

Além disso, permitiu deixar de lado rixas naturais entre facções e invejas inevitáveis entre autores, favorecendo, durante algum período, e restrito à Bahia, o exercício, execução e difusão regular e bem recebido pelo público, da produção nascente.(p. 69)

E mais adiante Widmer escreve:

[...] O movimento do Grupo permitiu-me abrir os olhos quanto ao trabalho dos meus colegas, especialmente ao de Walter Smetak e chegar a vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema trilema, e o temido choque de estilos ecletismo. Ecletismo como estilo ‘de uma época sincrética! (p. 70)

Percebe-se então, que, com o passar do tempo, os membros do Grupo foram incorporando a “filosofia” e a “identidade” impressa na Declaração de Princípios, gestada de forma intempestiva, rebelde, de maneira quase individual, para se tornar um lema ou uma identidade daqueles compositores que defendiam a livre expressão de idéias, propostas e estilos composicionais em música.

Widmer, como tantos outros compositores que vivenciam processos criativos com frequência, gostava de usar metáforas. Note-se que neste texto de 1985, ele nomeia as partes do seu discurso com palavras que expressam as suas preocupações com os destinos da música contemporânea no país, após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil. O título do artigo “Travos e Favos”, já tenta comunicar primeiro, os dissabores, as impressões desagradáveis do assunto, ou seja, a parte amarga da situação da música no país. Depois, usa a palavra favos para expressar e comunicar sobre as coisas doces e mais agradáveis, pois a palavra favo, vem

do latim *favu*, significa o alvéolo ou o conjunto de alvéolos em que as abelhas depositam o mel. No decorrer do texto, outros termos semelhantes porém de significados diversos, são trazidos, como jogo de comunicação poética. Widmer usa os termos trevo, travos, travas, trívio, trova, trevas, alhos com bugalhos, favas, favos e mel. Todas essas palavras levam o leitor a compreender pelo conteúdo semântico que carregam, o sentimento do autor sobre os temas tratados no texto.

O que se quer ressaltar de interesse para este trabalho, é que a parte de que trata da Declaração de Princípios do Grupo de Compositores intitula-se favos, ou seja, Widmer quis passar o sentimento de que esta foi a época das coisas doces e agradáveis para a composição ou para ele como professor e profissional, ou que, esta situação descrita poderia funcionar como um bom exemplo de “escola” de composição, ou ainda, como perfeito cenário para um ambiente propício para a criação, difusão, e recepção de composições contemporâneas no Brasil. Enfim, observa-se que através da interpretação do discurso deste texto de Widmer, ele concentra os exemplos de posturas positivas com as ações do Grupo de Compositores, dando um prognóstico de futuro no trecho que intitula com o termo “mel”. Aqui o seu discurso sugere uma atitude composicional libertária, livre dos dogmas, atuantes, espontâneos, descontraídos, menos acudados, com uma identidade mais clara e conquistando mais espaço, prestígio e projeção na sociedade.(p. 70)

O criativo e polêmico compositor e cantor Antonio José Santana, o “Tom Zé” possui um perfil identitário dos mais singulares, pois além de brincar com os sons ele brinca com as palavras, faz cômicas ironias, problematiza com situações das mais hilárias e serias ao mesmo tempo, e encontra sonoridades que contrastam o singelo, o simplório com difíceis ritmos e harmonias encontradas no seu complexo perfil de artista nordestinomundial. Tom Zé concedeu entrevista para esta pesquisa, porém foram também citados trechos relevantes do seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (São Paulo: Publifolha, 2003). Neste livro, Tom Zé descreve como foi a relação inicial dele com a música e depois a sua ligação com o Grupo de Compositores da Bahia. Inicialmente, descreve a sua vida na cidade em que nasceu, Irará na Bahia, e como foi o processo de descoberta da música na vida dele. Tom Zé refere-se a si mesmo como uma pessoa que não tinha talento musical para cantar, dentro das concepções da época, do que era considerado “música” e “canto”. Da época estudada, Tom Zé optou por arriscar o uso de um novo modelo estético de música, que ele chamava de “des-canção ou de “anticanção”. Afirma:

“Passou-me despercebido que a partir de certo momento não era mais a música que eu odiava, e sim a grande perda que sairia de braço dado com a nova idéia. Uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anticarção, eu teria que renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar.” (p.17)

Muito interessante é a descrição dos passos para fazer uma cantiga, uma canção (p. 21-25). Tom Zé aponta quatro pontos para tal. Um é mudar o tempo do verbo, outro é trocar o lugar no espaço o lugar. O terceiro é achar um novo acordo tácito “por meio de um choque de presentidade” e “usando um assunto-espelho-em que o próprio ouvinte e sua própria circunstancia fossem os personagens da cantiga”. O quarto ponto é “limpar o campo”.

Para a sua música ser aceita pelo público, Tom Zé optou por mostrar as composições inicialmente para grupos seletos, para que pudessem avaliar a receptividade da platéia. Tom Zé explica esse processo de consulta social ou de receptividade ao seu trabalho musical no seu livro:

Não gosto da expressão ‘público alvo’ porque parece que vai começar um tiroteio. Mas minha primeira tarefa era esboçar esse novo acordo tácito, substituindo a empatia gerada pela emoção – um novo *acordo*, entre o descantor, que era eu, e aquele auditório incerto de Irará, ‘público-alvo’, que eu ignorava como e onde enfrentaria para tentar então, romper o elo forjado pela dramatização expressionista. (p. 22)

[...] Para fazer uma avaliação, eu ia mostando a amigos, público a retalho, para experimentar o “acordo” e principalmente para verificar se havia capacidade de comunicação naquela forma fugida que eu queria chamar de cantiga.

No começo me deram sinais indefinidos, vagos. No correr dos dias começaram a pedir uma cantiga ou outra. Nenhum comentário. Às vezes um ambiente tenso. Mas voltavam na tarde seguinte. O grupo foi aumentando. Já havia riso. Mas um riso nervoso como uma contravenção. (p.26)

Na primeira parte do livro, além de descrever o processo de seu desenvolvimento na cidade natal de Irará, Tom Zé descreve o contato dele com “A Universidade da Bahia”, entre 1962 e 1967, período em que foi fundado o Grupo de Compositores da Bahia, do qual ele fazia parte. Tom Zé descreve o misto de ambiente formal, onde cada estilo musical era

exigido e observado com rigor e por outro lado um ambiente multicultural, mais informal, que, segundo ele, descrevia como “aqueles mestres, invadindo a Bahia dos orixás com as loucuras da Escola de Viena e pirações ainda mais cabeludas – para revelar o cuidado que eles tomavam para formar alunos independentes” (p. 50). Segundo Tom Zé, o seu colega de quarto e também membro fundador do grupo, Fernando Cerqueira, disse certa vez: “Eles provocam a matéria da mente mas deixam a nossa alma livre” (p. 51), se referindo à metodologia adotada por alguns dos mestres de composição vindos da Europa, como o Ernst Widmer e Koellreutter. Tom Zé caracteriza também a escola como um “experimento de desculturação”. Segundo ele, Koellreutter, por exemplo, só aceitou vir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial do ensino de música do Ministério de Educação, para se tornar independente.

Segundo Tom Zé, o processo criativo dentro da escola de música era contínuo e a convivência entre os membros bastante regular. Desde cedo, às sete da manhã, estavam na Reitoria da universidade para o ensaio da Orquestra Sinfônica. Após os ensaios, iam todos para as aulas. Depois das aulas, almoçavam no Restaurante Universitário para um novo turno de aulas ou estudos. À noite, jantavam no restaurante universitário e depois, ficavam na escola até às dez horas da noite, quando o porteiro fechava o prédio. Fazia parte da rotina dos sábados, ficar na escola e também dos domingos, até as seis. O Grupo fez até uma caixinha para o vigia para que ele permitisse que ficassem até às dez horas também aos domingos.

Tom Zé cita o período do reitorado de Edgar Santos, quando ele possibilitou ter na Bahia uma das melhores escolas de músicas do mundo. Segundo ele “E exarcebou-se um capricho ainda mais caprichado trazendo Koellreutter para fundá-la. Cometendo a ‘impostura sociológica’ de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro e Dança”. (p.54)

Para entender, o espírito brincante e criativo de Tom Zé, apresenta-se um trecho do seu livro (pp. 33-35):

Para mostrar como eu fui levado para uma esquina longe da Tonalidade, tomo o carro-de-boi com vocês para um passeio campestre com ela: ela, em pessoa.

Vocês sabem, os conhecedores estudiosos gostam de complicar qualquer bê-á-bá, como se fosse um mistério cabuloso. Mas o Romance Tonal, assim como a trama de qualquer novela, se faz com uma sucessão de situações de tensão e repouso. Pondo de lado todas as exceções, comecemos:

Você nasce, está tudo normal, e é repouso como função tonal, mas já é vida, a música já existe. É a Tônica, o viver musical em estado plácido.

Lá pelos quatorze anos você acerta a primeira namorada. É um frio na barriga, um estado de elevação. A Harmonia Funcional chama este salto de Subdominante. Neste estado de elevação você se encontra com ela no jardim, pega sua mão, dá o primeiro beijo – são gorjeios da Subdominante. Depois, na hora do jantar, tem de se despedir da menina e essa tensão nova, essa apreensão do primeiro até amanhã, chama-se Dominante. Você volta para casa, sua mãe abre a porta, a tensão diminui com a apaziguadora recepção familiar e a Dominante se resolve numa nova Tônica. Pronto! Em simplificado percurso, eis a natureza e a justificativa do nome da Harmonia Funcional. O Romance da Tonalidade. Se você janta e vai dormir, nossa composição termina aí.

Mas, um acontecimento intervém e exige que a música não acabe ainda. Um novo salto e uma nova tensão se aproximam. Seus tios vêm para uma visita e trazem aquela prima insinuante e graciosa. Estamos outra vez na Subdominante: vocês deixam as coxas encostarem debaixo da mesa, por acaso. E por acaso as mãos procuram mútuas regiões nobres de interesse vital. E vai a Subdominante se alongando em tensões variadas, com esses volteios melódicos. Mais tarde os tios se levantam para encerrar a visita e esse novo estado de tensão é outra vez Dominante, a excitação frustrada, a decepção.

Fecha-se a casa. A mamãe lhe dá um suco e estabelece-se novamente a Tônica, o repouso. Já foi uma música relativamente longa para este dia, dos percursos completos de Tônica, Subdominante, Dominante, Tônica (TSDT).

Acontece que às vezes o rapaz tem um namoro secreto com a vizinha. Namoro que só começa quando ambas as casas apagam as luzes e dormem. Nesse caso, a música já atinge uma tensão maior. Uma função harmônica mais complicada. Todos dormem e ele sente que é o momento de saltar o muro. Harmonicamente, é um caminho mais perigoso, uma “modulação” para um dos coincidentemente chamados Tons Vizinhos.

É preciso que, estando na Subdominante, em cima do muro, ele encaixe com cuidado um acorde Dominante do Tom Relativo um passo arriscado e cheio de percalços na composição musical. É preciso conduzir essa nova Dominante até empurrar a porta e entrar no quarto da vizinha. Em música, a todo passo arriscado corresponde um prazer maior que é essa nova Tônica, uma Tônica Relativa, distante do tom da partida, uma

aventura rica de interesse estético. Tanto que, depois da permanência considerada conveniente e suficiente no sítio dessa Relativa – o quarto -, o caminho de volta requisita cuidado e habilidade. Deve-se provocar na linha melódica uma necessidade, uma necessidade premente da Dominante do antigo tom, pois sem essa exata Dominante é como se o nosso rapaz fosse parar no quarto da muito assustada viúva que mora na casa adiante em vez de na casa de seus pais, provocando uma gritaria dodecafônica em todo o quarteirão.

Retomando a exata e certa Dominante do tom antigo, ela e mais nenhuma outra, ele volta para a reconfortante Tônica de seu próprio quarto e dá um suspiro acorde final. Pronto. Por hoje não se aconselha mais música.

Este episódio é sem dúvida um exemplo do que é a rara imaginação de Tom Zé, de sua sutil e ao mesmo tempo pungente habilidade de, através de palavras simples e diretas, explicar as dimensões que temas como harmonia funcional, tônica, dominante, dominante do tom relativo podem ter com os simples casos da vida cotidiana, levando o leitor/ouvinte a deleitar-se no prazer de seu satírico tom de um descantor cantante maldoso e singelo, de estética complexa, desconexa e pura. Finamente fantástica e plenamente brasileiramestiça.

Os dados sobre o compositor Lindembergue Cardoso podem ser pormenorizados numa publicação feita pelo governo do Estado da Bahia, em 1998, pelo Instituto Anísio Teixeira, no livro do próprio autor, “Causos de Músico” e também no espaço dedicado a sua memória na UFBA, “Memorial Lindembergue Cardoso – Compositores da Bahia”, dirigido pela sua esposa Lucia Maria Pellegrino Cardoso. “Begue”, como era chamado pelos colegas, também teve muita vivência de filarmônica, pois veio de Livramento de Brumado. Lindembergue, além de ter sido compositor, cantor, fagotista na orquestra sinfônica e regente de corais, tocou saxofone (popular) em bares e boites em Salvador para ajudar a manter-se na cidade e estudar. Apresentava uma extrema facilidade performática, um ótimo ouvido musical, muita habilidade social e um aguçado e excelente senso de humor. Ele criou uma banda em 1954 intitulada Banda de Jazz Ubirajara para tocar em bailes carnavalescos nas cidades vizinhas. Além de seu grande talento musical, Lindembergue Cardoso desenhava e pintava, fazendo até mesmo desenhos em quadrinhos, com muito humor e consciência crítica. Faleceu no dia 23 de maio de 1989, em Salvador. No seu livro “Causos de Músico” ele relata alguns episódios hilários desde o tempo em que morava em Livramento até os tempos da escola de música.

Fernando Cerqueira começou a estudar música no Seminário Central da Bahia, uma instituição tradicional de formação de padres. Fernando participava da Banda e do Coral que cantava cânticos Gregorianos. Assim, desenvolveu não somente uma estética voltada para a música sacra, como também para a música mais popular e tradicional característica das bandas de sopros. Na sua aprendizagem musical dentro da Banda tocou vários instrumentos mas terminou especializando-se na clarineta, instrumento que tocou na orquestra sinfônica da UFBA. O seu aprendizado na Banda foi feito com os mestres que vinham de fora para ensinar aos futuros padres. Fernando saiu do Seminário em 1961, portanto, estudou neste espaço durante 9 anos. Fez teste de aptidão para ingressar nos Seminários Livres de Música em 1962. Os seus primeiros contatos com Widmer foram em um curso particular de LEM que Rinaldo Rossi organizou tendo Widmer como professor. Fernando foi convidado a participar deste curso. Após o seu ingresso, quando Fernando começou a estudar música nos Seminários Livres de Música da UFBA, ele fez clarineta, composição e canto. O curioso é que quando ele precisou viajar para Brasília para ser contratado como professor de música, ele requisitou o diploma na UFBA, recebendo então o diploma de “Bacharel em composição”, sendo até hoje, o único a ter este tipo de diploma, pois depois o sistema da escola foi transformado para adaptar-se ao sistema geral da universidade implantado pela reforma universitária do período. Fernando, embora tivesse perdido o pai aos seis anos de idade, deve ter herdado o seu talento musical, pois este tocava flauta e também fazia composições. Mas Fernando não teve a chance de conviver muito com o seu pai. Cerqueira afirmou que sempre gostou de escutar timbres diferentes, mesmo quando morava no interior. Esta identificação com essas sonoridades o levou a se encantar com as buscas de novas combinações de sons nas experiências musicais dentro do Grupo de Compositores e no espaço da escola de música da UFBA.

Já o compositor Milton Gomes, era um médico de família acadêmica baiana muito conhecida, tinha um irmão que era um grande advogado, o Orlando Gomes, professor da Faculdade de Direito da UFBA e escritor. Gomes era um homem circunspecto, espiritualizado, muito amigável, porém de pouca conversa. Sua música expressa esse espírito reflexivo, uma consciência sobre os problemas brasileiros, especialmente do nordeste. Faleceu de um fatal acidente de carro por volta do ano 1972. De acordo com as informações obtidas pelos que conviveram com Dr. Milton, dentro do Grupo, ele era uma pessoa que ajudava aqueles que precisavam de algum diagnóstico médico, conversava sobre os problemas individuais com muita atenção, amizade e carinho. Era bastante cuidadoso com tudo e com

todos, especialmente com a sua composição, cuja visualização aparenta equilíbrio, tranquilidade, reflexão e cuidado com os mínimos detalhes sonoros, em especial, com o aspecto das intensidades dos sons e dos efeitos dos diferentes patamares intencionais da sua estética.

Carlos Rodrigues (1951) era considerado um aluno de clarineta muito talentoso, tímido e modesto. Filho de uma família de instrumentistas de sopros, ele tinha um irmão oboista (Clovis Rodrigues) e uma irmã flautista (Elena Rodrigues). Carlos foi aluno de Afrânio Lacerda, Helmut Winschermann (oboé), Ernst Widmer e Johannes Drisler (composição). Especializou-se na confecção de palhetas para oboés, usando materiais nacionais. Elena, Clovis e Carlos Rodrigues tocavam na Orquestra Sinfônica da UFBA e sempre que eram convidados, tocavam as composições do Grupo com toda disposição.

Lucemar Alcântara Ferreira, natural do estado da Paraíba, foi aluna de Composição de Widmer, e durante algum tempo, foi responsável pelo arquivo do Grupo de Compositores da Bahia. No seu depoimento durante a realização da palestra de Ilza Nogueira no evento organizado pelo SONARE, ela afirmou sentir-se muito agradecida por tudo que aprendeu na escola de música com Widmer, e ressaltou o fato de Widmer ter incentivado ela a ensinar Ritmica no currículo do curso Preparatório da escola para crianças de 6 a 13 anos. De acordo com Lucemar, “a aula de Rítmica era uma festa”, os alunos saíam de lá muito felizes porque se moviam ao som dos diversos ritmos, faziam ditados e executavam muitas estruturas complexas de variadas formas, utilizando movimentos corporais estruturados e também improvisados. Ensinou a disciplina Literatura e Estruturação Musical durante anos na UFBA e, após estar aposentada, dedicou-se ao trabalho educativo e religioso em um Centro Espírita em Salvador, Bahia.

Carmem Mettig Rocha foi provavelmente a primeira aluna de composição de Widmer, juntamente com Jamary, na UFBA. Foi também aluna de educação musical de Widmer e trilhou sempre o caminho da eficiente metodologia do educador musical suíço Edgard Willems, sendo a única brasileira a ter uma certificação original desta metodologia. Pianista, aluna do professor Pierre Klose, sempre foi muito talentosa, em especial como professora de música para o nível infantil. Em termos de identidade cultural, Carmem demonstra em seu trabalho uma estética que pode ter uma influência familiar, de origem alemã, européia, embora tenha alguns trabalhos onde elementos brasileiros das suas vivências locais e também algumas técnicas mais inovadoras. Muito musical, Mettig Rocha compôs várias peças para

instrumentos musicais, porém mais tarde, dedicou-se principalmente para a educação musical, compondo várias canções para esse fim. Mais tarde casou-se com o médico Paulo Rocha e teve seis filhos. Fundou o “Instituto de Educação Musical da Bahia”, que funciona dentro da estrutura da “Faculdade Olga Mettig”, fundado por sua mãe, que foi uma grande educadora baiana. Tanto Carmem como D. Olga se dedicaram bastante à causa educacional e à formação de novos professores. Carmem trabalhou vários anos como professora do curso de licenciatura em música da UFBA, com base nos princípios de Edgard Willems, afastando-se mais tarde para fundar a sua própria escola. Nesta instituição – IEM, Carmem Rocha tem sido responsável por vários cursos de formação de professores, centrado em vivências musicais significativas, tem regido muitos corais infantis e juvenis e tem sido admirada pela sua grande defesa do ensino de música nas escolas regulares e especializadas em música. Suas canções didáticas tem sido aplicadas em várias escolas brasileiras com muito sucesso.

Ilza Costa Nogueira nasceu em Salvador Bahia. Além do estudo do piano com Pierre Klose e da composição com Ernst Widmer, fez o curso de Letras na UFBA. Ilza Nogueira fez os estudos de pós-graduação na Alemanha (Especialização) e nos Estados Unidos (Mestrado e Doutorado). Sendo Ilza muito hábil na logística das relações político-administrativas, dedicou-se ao processo de consolidação da área de Música no Brasil, organizando eventos com essa finalidade (SINAPPEM,²³ 1986-87 e ANPPOM²⁴, 1988) juntamente com colegas da área. As iniciativas de Ilza foram muito relevantes, pois a partir desse movimento inicial, outras associações da área de música surgiram, e com isso, foram publicados textos das diversas sub-áreas em português, pesquisas e cursos de pós-graduação se formaram e desenvolveram. Muito competente em análise, composição e redação de textos, Nogueira vem desenvolvendo estudos sobre “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” desde 2000. Estes materiais, contendo obras de valor histórico editadas e analisadas, textos teóricos de compositores com comentários críticos de diversos autores, lista de obras dos compositores, catálogos *web* e outras informações pertinentes, encontram-se disponibilizados no endereço <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoes.php>>. Em termos composicionais, a obra de Ilza revela um perfil estético-identitário que mistura a vanguarda musical com músicas regionais brasileiras.

²³ Simpósio Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizado em João Pessoa, Paraíba.

²⁴ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Agnaldo Ribeiro (1943) começou a estudar música com seu pai, que era clarinetista. Mais tarde, já adulto, foi estudar nos antigos Seminários de Música através do Canto Coral. Depois, fez teste para o Curso Preparatório, onde estudou violoncelo com o Prof. Piero Bastianelli. Depois fez vestibular para Composição. Segundo ele, a opção por este curso quando se conscientizou que “não teria futuro nenhum como instrumentista”. Ainda no Curso Preparatório, Agnaldo ganhou um Prêmio de Estímulo em uma das Apresentações dos Jovens Compositores da Bahia, o que influenciou e muito na sua decisão pelo Curso de Composição. Na sua opinião, ele fez o curso “com muita garra”.

Marco Antonio Guimarães, desde pequeno, viveu entre madeiras, couros e ferramentas na oficina de seu avo materno, Camilo de Assis Fonseca, aprendendo com ele a manejar uma plaina, um serrote, uma lixadeira. Com seus irmãos, inclusive e auxiliado por sua mãe, construía brinquedos até para os vizinhos. Marco Antonio nasceu em Belo Horizonte, em 10 de outubro de 1948. Seu pai, Octavio Guimarães era médico e aposentou-se como professor da Escola de Medicina da UFMG. Sua mãe, Heloisa Fonseca Guimarães, possuía grande aptidão para atividades manuais, habilidade herdada do seu pai. Essa influência familiar proporcionou a Marco Antonio um estreito contato com o mundo das ferramentas e materiais construtivos que, anos mais tarde, possibilitou a concretização de sua carreira profissional como instrumentista, compositor e criador de instrumentos musicais. Aos 17 anos, avisou a família que ia estudar música na Bahia. Guimarães mudou-se para a Bahia com o intuito de estudar regência e fagote nos Seminários de Música da UFBA. O fator motivante à sua transferência para a Bahia foi o fato de que ali se desenvolvia, há vários anos, uma intensa e inovadora experiência artística e cultural. Durante o período de quatro anos (1966-1971) que esteve na Bahia, Marco Antonio ressalta que os compositores Ernst Widmer e Walter Smetak foram os que contribuíram de forma marcante para o direcionamento de sua futura carreira musical. Uma das características que sempre norteou o seu trabalho musical foi a busca de conexões entre as estéticas musicais erudita e popular, visando promover uma síntese dos elementos oriundos desses dois universos sonoros, tradicionalmente separados. Outra característica estilística importante amplamente encontrada no trabalho musical de Guimarães, e também característica da obra de Widmer, é a autonomia do ritmo, evidenciada principalmente na percussão. Na sua entrevista para esta pesquisa, Marco Antonio Guimarães fala sobre a lembrança dos primeiros contatos com Walter Smetak:

Basta dizer do primeiro dia em que desci as escadas até a oficina de Smetak, no porão da escola. Isso foi poucos dias depois de eu ter chegado. Alguém, não lembro quem, de passagem por mim pelo corredor, perguntou assim : "você já conheceu o louco do porão"?

Veja só como a vida pode ser surpreendente... a primeira vez em que entrei na oficina, Smetak estava trabalhando em um instrumento novo na bancada. Ele olhou pra mim (certamente deve ter percebido todo o encantamento e a surpresa presentes nos meus olhos) e me convidou a entrar e percorrer a oficina para conhecer os instrumentos. Naquela hora eu não fazia idéia que aquele momento iria direcionar todo o resto da minha vida. Hoje, mais de 40 anos depois, já posso saber no que deu aquela visita ao porão pra conhecer o "louco". Hoje eu sei que era dessa turma de loucos também. Criei e construí meu primeiro instrumento em 1971, quando retornei da Bahia para Belo Horizonte. Eu estava caminhando pela rua quando me veio um pensamento muito claro e definido assim: "eu também consigo fazer". Eu estava pensando nos instrumentos de Smetak. Esse primeiro instrumento, que chamei de "Chori Smetano", em homenagem a ele (e à série de instrumentos de arco chamados "Choris" -- os que choravam e riam), foi o único instrumento meu que Smetak chegou a ver, ainda inacabado (foi ele quem sugeriu que eu fizesse 3 aberturas na cabaça, diferentemente das duas ou uma usualmente feitas em instrumentos de corda). Isso aconteceu quando Smetak veio para o Festival de Inverno de Ouro Preto, no início dos anos 70.

Marco Antonio é membro fundador do Grupo UAKTI – Oficina Instrumental, juntamente com Paulo Sergio dos Santos, Decio de Souza Ramos Filho e Artur Andres Ribeiro, contando também com o violoncelista Claudio Luz do Val, de 1978 a 1980 e do violonista Bento Menezes, de 1981 a 1984. Marco Antonio, violoncelista, compositor, arranjador e diretor musical do grupo desde 1978, é o responsável pela criação e construção dos instrumentos do grupo UAKTI, que tem obtido destaque nacional e internacional, gravando com nomes da musica como Milton Nascimento, Paul Simon, dentre outros.

Alda de Jesus Oliveira (Salvador, 1945), pianista premiada, educadora musical e compositora, também apresenta um perfil musical que mescla as raízes brasileiras e baianas com técnicas de vanguarda. Pessoa articuladora por natureza foi influenciada profissionalmente pelas atividades de vanguarda de Widmer e dos membros do Grupo. Sempre buscou defender os ideais de uma educação de qualidade em música, que combinasse

as conquistas internacionais com a cultura brasileira, com os materiais da música nativos, e que trabalhasse o espírito criativo e expressivo tanto do professor como do aluno. Orientada por Widmer, fez pesquisa em educação musical usando estruturas sonoras contemporâneas e composições próprias com crianças de 7 a 9 anos de idade, dentro da escola de música da UFBA. Alda focaliza principalmente no cuidado com o desenvolvimento musical e reflexivo do indivíduo, assim como na identidade do aluno e nas escolhas das experiências educacionais durante o processo de cada contexto específico. Casada com Jamary Oliveira, ela fez os estudos de pós-graduação nos Estados Unidos, especializando-se em composição com o compositor negro norte-americano Thomas Jefferson Anderson e em educação musical com Judith Jellison e John Geringer (pesquisa em música). Desde a sua volta ao Brasil em 1986 obteve apoio do CNPq para pesquisar em música até 2010. Desenvolveu pesquisas em metodologia da música, frequência de ocorrência de elementos de música em canções tradicionais brasileiras, em currículo de música para escolas regulares e pesquisas sobre articulações pedagógico-musicais (Abordagem PONTES). Trabalhou dentro da Associação Brasileira de Educação Musical (criada em Salvador, 1990) durante vários anos para o crescimento e o reconhecimento da área de educação musical no país. Como presidente da comissão de especialistas em artes e música no ministério da educação, trabalhou para a inserção da obrigatoriedade da educação em Artes nas escolas. O trabalho conjunto da ANPPOM, da ABEM e desta comissão conquistou o reconhecimento pelo sistema educacional das diversas áreas artísticas como especialidades dentro do sistema geral administrativo-acadêmico do ministério da educação. A inserção desse novo paradigma dentro da área de música significou a criação de uma nova comissão de especialistas em música, de currículos especializados em cada área de conhecimento artístico (música, dança, artes plásticas, design, teatro) nos cursos de graduação no país e as conseqüentes adaptações dos antigos cursos de educação artística em cursos de música, dança, etc.. Este movimento cresceu e culminou com o reconhecimento legal da necessidade da inserção obrigatória de conteúdos de música nas escolas brasileiras da atualidade.

Este estudo também considera que o aspecto da liderança pode ser um fator interessante para caracterizar os membros do GCB. Esta pergunta foi feita entre os entrevistados. Jamary Oliveira respondeu:

Apesar de Widmer poder ter sido o líder natural do Grupo, professor e mentor que era de quase todos nós, ele, de fato não exerceu esta função. Muitas das vezes a liderança, quando necessária, era exercida por algum de nós ou mesmo por alguém de fora, a depender da atividade a ser realizada. Em outras palavras, o voluntariado era exercido com frequência e entusiasmo. Assim, um dos mais jovens do grupo, Rinaldo Rossi, foi o responsável por toda a parte estratégica junto ao Teatro Vila Velha para a realização da Semana Santa de 1966. Nesta ocasião, Widmer concentrou-se nos ensaios e junto com Milton Gomes na divulgação e na confecção e impressão dos programas de concerto. Geralmente alguém era encarregado da negociação com os responsáveis dos locais de concerto, outro ou outros de escrever e providenciar a impressão dos programas, ainda outro ou outros dos ensaios, etc. Muitas vezes era necessário algum voluntário para cobrar dos compositores a conclusão da obra a ser apresentada, bem como da entrega das partes para ensaio e execução.

Fernando Cerqueira afirmou que:

Não havia propriamente líderes, mas Widmer era o natural coordenador do Grupo, pela sua experiência de professor e compositor.

Enquanto Ilza Nogueira, com a sua perspicácia e visão política mais afinada, afirmou:

Mentores intelectuais do Grupo foram Ernst Widmer, Walter Smeták, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira.

Alda Oliveira respondeu o seguinte:

Embora Widmer fosse o professor de composição e fosse considerado um membro especial e com a liderança no ensino, pelo que percebia, todos os que demonstrassem uma ação de comando em uma atividade específica podiam ser líderes, naquela atividade, proposta, idéia ou atividade musical. Esse tipo de liderança “ocupacional” ou momentânea sempre acontecia, pois em geral, todos tinham a possibilidade de exercê-la. Mas eu notava que quem mais detinha e apresentava características de liderança eram Lindembergue, Jamary, Fernando, Rinaldo e Widmer. Em geral os argumentos desses compositores eram pertinentes, interessantes, eram acatados mais facilmente pela maioria, mas também eram as pessoas mais questionadas duramente, quando eram mais radicais e fortes em relação a questões estéticas, educacionais, administrativas ou artísticas. Ou seja, discussões de pontos vista ocorriam com

frequência nos encontros, mas eram em geral sempre discussões saudáveis e benéficas para o desenvolvimento geral do Grupo ou da própria escola de música.

C. Carvalho considerou, em sua entrevista, os professores que marcaram a sua convivência.

Os mais marcantes foram Lindemberg e Jamary, com quem tive o privilégio de ter tido excelentes aulas.

Quanto ao tipo de relacionamentos sociais e acadêmicos entre os membros do Grupo, obteve-se as seguintes informações. Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Ilza Nogueira, Agnaldo Ribeiro e Alda Oliveira descreveram essas relações como relações de amizade, coleguismo e de respeito às diferenças individuais:

Amizade, crítica construtiva, camaradagem e respeito. O Grupo encontrou fins comuns aos quais todos podiam dedicar-se apesar das diferenças de convicções estéticas.(JO)

Além da amizade pessoal, um ambiente de troca de idéias conduzido pelo respeito mútuo às opiniões individuais e pelo interesse coletivo em inventar novos sons e estruturas para criar música, executar e comentar.(FC)

Na minha percepção, éramos como uma família; com as concordâncias e discordâncias, ciúmes e cumplicidades típicas. Nas competições de composição (regionais, nacionais ou internacionais), torcíamos pelos colegas como se torce por um atleta num time desportivo.(IN)

Solidária, de grande respeito individual, compreensiva porém desafiante e questionadora, sem grandes interesses econômicos ou de ganhos financeiros, cooperação interna visando atingir os objetivos do Grupo (tocar as obras, difundir o Grupo, conseguir comunicação com outros espaços, buscar novas formas de expressão musical com base na cultura brasileira e nas tendências vanguardistas da cena internacional), amizade, coleguismo, cooperação entre os membros, apoio nas horas difíceis, vida social compartilhada, ajuda para que as obras fossem tocadas,

observação atenta e crítica sincera às obras, ajuda na organização dos concertos (arrumação do espaço, cópia das artes, cuidado com os instrumentos e objetos sonoros para a apresentação, composição e confecção dos programas do concerto, etc.).(AO)

No grupo era tudo muito livre, sem pressões ou cobranças para esse ou aquele tipo de abordagem ou concepção artística. Ninguém era obrigado a nada, não existia nenhum padrão ou modelo a se seguir, apenas cada um sabia a sua função no grupo, no meio acadêmico, perante o público; e se esforçava para se notabilizar, fazendo e dando o melhor de si, quase sempre. A relação entre um membro convidado e os fundadores do grupo era transparente, de mútua ajuda e identificação com os trabalhos: criação livre, com coragem, entusiasmo, e audácia em suas propostas.(AR)

C. Carvalho comentou sobre o sentimento que observava entre os membros, conseqüência a influencia de Widmer.

Com a grande influencia quase paternal do prof. Widmer, a relação entre todos era muito fraternal.

Tom Zé, por exemplo, fala na sua entrevista, sobre o grande apoio que Widmer lhe deu quando perdeu o emprego no Centro Popular de Cultura:

Eu mesmo havia perdido o emprego que me permitia permanecer na Bahia, que era a direção de música do CPC (Centro Popular de Cultura), onde Nemésio Salles me colocara profissionalmente trabalhando ao lado de José Carlos Capinan. Ao perder o emprego, eu teria que voltar para Irará, para trabalhar na loja de meu pai, porque não podia me sustentar em Salvador. Tendo ouvido falar a respeito, Widmer me chamou para me oferecer a bolsa de estudos com que pude freqüentar a escola até me formar.

Os entrevistados também deram o seu depoimento sobre a relação dos estrangeiros com os alunos nativos, dentro da escola, naquele momento histórico. Certamente houve uma influência mútua entre estrangeiros e nativos, que pode ser constatada através dos depoimentos abaixo:

Como em todo ambiente semelhante, havia preferências, de acordo com critérios nem sempre claros: talento, dedicação, puxa-saquismo, etc.(JO)

Não havia problemas de xenofobia ou alguma oposição sistemática aos estrangeiros por parte dos alunos, mas houve alguns momentos de crítica por parte do diretório estudantil a músicos com baixa formação que chegavam de fora e se tornavam professores sem nenhum critério seletivo. Os diretores dos antigos Seminários tinham no início carta branca para contratar quem bem entendessem. Não havia problemas além do relatado acima. Os alunos interessados em aprender conseguiam sempre uma boa assistência tutorial dos professores, mesmo com alguma dificuldade de comunicação em certos casos, quando o professor estrangeiro chegava sem falar nada de português.(FC)

A relação dos estrangeiros com os alunos era “climatizada”: isto é, os estrangeiros se entregavam a um “abrasileiramento” natural, mas conservando sempre alguns traços mais impregnados da sua cultura, que eram devidamente satirizados, ou parodiados, por alguns alunos nativos, caricatos por natureza. Como os estrangeiros estavam na condição de preceptores, isso se refletia numa relação professor-aluno “aplainada”, que fugia integralmente dos modelos aos quais eles estavam acostumados em seus países de origem.

Vou-me deter em Widmer e Smeták, que, dentre os estrangeiros da escola, podem ser considerados como aqueles que concretizaram um relacionamento mais frutífero com os alunos, e em especial com os membros do Grupo de Compositores.

Ao contrário de Koellreutter, que não sofreu nenhuma transformação em seu contato com a realidade cultural da Bahia em termos razoavelmente identificáveis, Widmer e Smeták “arquivaram a gravata” literal e metaforicamente, predispostos a instaurar o desvio do modelo europeu. Neles identificamos não só uma mudança comportamental, mas também uma evidente transformação de sensibilidade. A vivência baiano-brasileira alterou seus modos de ser, pensar e agir. Para Smeták, o Brasil era “a terra das impossibilidades possíveis, onde futuramente se materializariam uma nova ordem e lógica”. Quando, por problemas financeiros, ele teve de recorrer ao repertório de conhecimentos domésticos de liutheria e se tornou luthier, esse desvio o conduziu a uma direção não programada e fascinante: a criação de novos instrumentos para uma nova música, ou melhor, para um novo som. Ele dizia: “O que aconteceu é que me interessou muito mais o mistério do som do que o da música”. Para construir suas “plásticas sonoras”, ele empregou frequentemente a cabaça, relacionando-as com os instrumentos hindus, africanos e dos índios brasileiros. Miscigenou-se, portanto, Smeták.

Widmer não ficou atrás. Despido de preconceitos acadêmicos, ele chegou a fazer do batuque candomblezeiro seu projeto de música minimalista: no toque do atabaque no

terreiro, e não na quietude glacial de Philip Glass e correligionários, como bem lembra Antônio Risério em “Avant-Garde na Bahia, estava o modelo de minimalismo que o interessava: “... nós já temos, na fonte, o candomblé, o batuque, espécie de música minimalista que tem toda a pujança e força.” E por esse caminho ele chegou ao lance estético – mais interessante como concepção do que como resultado compositivo – de sua Possível Resposta, onde promoveu a integração da Orquestra Sinfônica com o afoxé.

Widmer e Smeták vieram para influenciar uma cultura. Influenciaram, é certo; mas também foram muito influenciados por ela. (IN)

Era muito boa e interativa. As diferenças que existiam eram mais em relação à estética e à visão de quem era realmente compositor ou não, de quem realmente sabia ou não música, de quem era realmente musical ou não, de quem realmente ouvia ou não ouvia, de quem realmente sabia escrever música e fazer arranjos ou não sabia. Ou seja, era mais uma questão de considerar quem tinha as competências que cada um mais valorava em relação ao saber musical. É claro que também influía nas relações internas a questão do poder administrativo. (AO)

Dentro do Grupo conseguimos um relacionamento no qual o fato de se ser estrangeiro ou não pouco importava. Os membros mais respeitáveis, ou seja, aqueles que ouvíamos com mais atenção, eram Widmer e Milton, um estrangeiro abaianado e um soteropolitano.(JO)

Dentro do Grupo, os únicos estrangeiros eram Widmer e Smetak, amplamente interessados em conhecer de perto o que cada um de nós trazia da cultura de cada região e do interior da Bahia. De nossa parte interessava conhecer principalmente as novidades da teoria e da prática musical que os estrangeiros traziam.(FC)

Dentro do grupo todos nos alinhávamos numa “nacionalidade” única: éramos baianos típicos. Fosse na maneira semi-improvisada de armarmos um espetáculo, de incluímos em nossas músicas “condimentos” étnicos, ou de considerarmos na imperfeição e no imprevisto uma nova possibilidade estética.(IN)

Na época eu não via nenhuma diferença nesta relação. É claro e evidente que como membro convidado eu nem sequer esperava que eu pudesse ter algum poder dentro

daquele Grupo de Compositores que tinha pessoas tão melhor articuladas do que eu. Eu contribuía com opiniões sobre as execuções, com ajuda para tocar as peças, para copiar, para sugerir alguma idéia de sonoridade, etc.(AO)

C. Carvalho comenta:

Os estrangeiros estavam inseridos na nossa realidade, e a relação era muito boa.

Questionados sobre se existia uma relação de professor/aluno dentro do Grupo de Compositores da Bahia, os entrevistados responderam que, em geral, não havia esse contraste bem acentuado, não existia imposição de idéias, mas sim, troca de experiências criativas, embora a competência do mestre aparecesse em determinados momentos específicos. Como se pode ver pelos depoimentos, os compositores tinham uma relação normal de professor / aluno / colega, mas de vez em quando chamavam Widmer de mestre:

Não, principalmente por nem todos terem um mesmo professor, ou melhor, por alguns terem mais de um professor dentro do Grupo. Às vezes, tratávamos Widmer como “o mestre”. (JO)

Não havia imposição de idéias ou conhecimentos por parte de Widmer, apenas troca de experiências criativas, como num conjunto musical, mas era natural que a experiência e a competência do mestre aparecesse como o referencial de maior peso nos momentos de análise e crítica dos trabalhos do Grupo. (FC)

Se isso implica em alguma “hierarquia”, eu diria que não havia uma relação do tipo professor-aluno no Grupo. Todos aprendíamos uns com os outros alguma coisa, e principalmente Widmer, professor de todos nós, era, do grupo, um “aprendiz de feiticeiro”: da nossa brasilidade, e principalmente da baianidade. Em Widmer, nutriram-se os novos compositores de uma pedagogia da inquietude, não inspiradora de estratégias de construção e/ou de procedimentos estéticos específicos, mas de abertura à convivência do passado com o presente para a invenção do futuro. (IN)

Se existia, eu não percebia, pois eu não era aluna de Composição. Era aluna de Widmer em Educação Musical. (AO)

A relação entre professor e aluno era como deveria ser: o professor que orientava e estimulava a criação do aluno, visando sempre um resultado positivo no final do processo, o que quase sempre acontecia. Agora, entre pessoas, existia também, além de tudo, o respeito de ambas as partes, mas com total liberdade de comunicação, sem barreiras, sem diferenças, com um tratamento de igual para igual, como seres humanos educados e cientes dos seus deveres como cidadãos. Aluno à distância, e o professor, lá, no seu pedestal, como se fosse um ser supremo... Esse tipo de professor, felizmente, em minha época de estudante não existia. (AR)

Uma iniciativa daquele porte artístico feita pelo Grupo não poderia ter tido sucesso não fosse o apoio dado pela UFBA, embora a estatura e a competência dos seus membros tenham sido um dos fatores mais relevantes para o desenvolvimento da organização. Jamary Oliveira e Ilza Nogueira consideram que a escola deu apoio logístico e também toda a infraestrutura necessária ao funcionamento do Grupo e aos projetos desenvolvidos na época. Fernando Cerqueira e Alda Oliveira concordam e complementam essa informação, afirmando:

Tivemos a sorte de contar com diretores de prestígio junto à Reitoria, o que facilitava a providência de recursos para eventos musicais, além das parcerias com entidades fora da Ufba, como o ICBA, o ACBEU, órgãos municipais e estaduais, etc. (FC)

Todo o apoio físico, de pessoal, de espaço para as atividades musicais, dos instrumentos musicais, dos regentes, das estantes para músicas, dos aparelhos eletrônicos (caixas de som, toca discos, toca fitas, projetores de slides, metrônomo, papel de música para cópia de partes, papel vegetal, caneta e tinta para cópias à mão das partituras, pessoal técnico para atender às necessidades das apresentações (caso necessário). Embora esse apoio estivesse à disposição, era sempre dificultado por várias razões que a própria razão desconhece ou desconhecia. Por isso talvez, na minha opinião, a necessidade da organização do Grupo de Compositores como elemento de pressão interna e externa para a sobrevivência do próprio Grupo. (AO)

Do que eu tinha conhecimento, resumia-se à viabilização dos espaços para concertos, e apresentações dos compositores da Bahia, vide Reitoria da UFBA, além dos

Concursos de Composição, dentre outros de árias distintas, bem como Cursos de Férias e os Festivais de Arte – Bahia. (AR)

C. Carvalho comenta, com saudade, sobre a importância do apoio da Orquestra da Universidade:

Não tenho detalhes, mas a orquestra estava sempre a disposição do grupo. Sou daqui da Unicamp e as vezes penso nos alunos de composição que tem pouquíssimo acesso a orquestra da Universidade. Tenho pena deles e sinto saudade das condições que tinha aí.

Questionados por que o Grupo conseguiu ter um destaque nacional, os entrevistados concordam que a qualidade do trabalho realizado pelos seus membros foi um dos mais relevantes fatores para tal.

Para Alda Oliveira,

O Grupo obteve destaque nacional porque trabalhou nessa direção, em grupo, de forma estruturada e com metas de curta e longa duração, porém com grande flexibilidade e coerência estética e profissional.

Jamary Oliveira afirma:

Acho que um dos motivos mais importantes para o destaque nacional do grupo, além é claro da qualidade das obras apresentadas, foi o convite sistemático de personalidades do mundo da música de outros estados a participar como jurados e interpretes (instrumentistas, cantores e regentes) nas Apresentações de Compositores da Bahia. Os interpretes que aqui vieram incluíram as obras do Grupo em seus repertórios, ao mesmo tempo em que os conjuntos da nossa Universidade começaram a atuar em outros Estados e que os membros do Grupo e dos conjuntos começaram a atuar em diversos cursos de férias pelo país afora. Foi assim com os Trios participantes da I Apresentação que passaram a fazer parte de excursões do Trio da UFBA, e em concerto na sala Cecília Meireles, às vésperas do AI-5, contou com a presença de todos os críticos dos principais jornais de divulgação nacional, que descreveram o concerto e a composição baiana apresentada em termos altamente elogiosos.

Para Fernando Cerqueira, o apoio recebido dos organizadores de concursos e festivais foi também um grande fator propulsor para que os compositores da Bahia, que não tinham como custear essas passagens para outros Estados, conseguissem ter um destaque nacional. Ele diz:

A partir da inscrição de obras nossas em concursos e festivais que normalmente custeavam passagens e estadia para os selecionados, os compositores do Grupo passaram a marcar presença em eventos importantes como o I e II Festival de Música da Guanabara (Rio, 1969 e 1970).

Questionada por que o Grupo conseguiu ter um destaque nacional, Ilza Nogueira focaliza também na qualidade do trabalho realizado pelos membros do Grupo e menciona Guilherme Vaz, que enfatiza o uso de motivos da cultura brasileira tradicional e populares à música daquela época. Nogueira concorda com Vaz no sentido de que a Bahia se mostra ao longo do período como um território de resistência cultural.

Nogueira lembra que

No ano de 2006, quando completou-se 40 anos da fundação do Grupo, tive a idéia de solicitar a alguns membros fundadores e convidados depoimentos sobre o mesmo. Esses depoimentos foram publicados no volume 3 da série “Marcos Teóricos da Composição Contemporânea da UFBA”. Para responder essa pergunta, vou recorrer a um dos depoimentos, que aborda justamente o “destaque nacional” do Grupo. O autor é o compositor mineiro Guilherme Vaz. Seu depoimento projeta uma visão de alguém que veio de fora e hoje se encontra fora do movimento baiano. Embora não sendo neutra, a visão exógena de Guilherme Vaz me parece apontar claramente o destaque do grupo baiano no cenário nacional da composição (na época, liderado pela voz sudeste). Segundo Vaz, a importância diferencial do Grupo da Bahia [não rendido à Europa] em relação aos outros grupos brasileiros [rendidos à Europa] se encontra no “sotaque”; isto é, na assimilação de motivos vernáculos e populares à música contemporânea.

No depoimento de Guilherme Vaz (2006), publicado no volume 3 da série “Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA”, mencionado por Nogueira em sua entrevista, este autor comenta:

A recusa a permanecer num mundo puramente “abstrato” e completamente ausente de identidades, de “domínios existenciais” e de “territórios da imaginação”, tal como proposto pelo “império formalista” é o traço fundamental e inaudito do Grupo de Compositores da Bahia. Enquanto o eixo Rio - São Paulo estava completamente subjugado, aos pés do império de maneira completamente submissa, como colonos intelectuais, os “territórios da imaginação livre” do Grupo baiano constituíam motivo de ironia [...]. Os “submissos” e “abstratos” rejeitavam-no por não serem puramente formais. Somente o público mais “inspirado” e os artistas também mais “inspirados” tinham sensibilidade para o Grupo da Bahia. Estavam todos rendidos ao formalismo duro do “império”, de joelhos. Este “estar de joelhos” é ainda o perfil - já um pouco abalado - do eixo Rio - São Paulo até hoje: são servos do “império Webern”. (p. 11-13)

Ilza Nogueira cita Rufo Herrera, compositor argentino que conviveu alguns anos com os membros do Grupo na Bahia. Segundo Ilza, Rufo Herrera (2006) apresenta, no Manifesto Inaugural sobre o Grupo de Compositores da Bahia, a sua visão exógena de membro convidado entre 1969 e 1971:

Negar os valores estéticos tradicionais de uma sociedade que sabidamente apoiava os regimes ditatoriais que estavam se instalando em todo o continente, nos parecia um compromisso do qual nenhum artista poderia se eximir. É claro que este posicionamento só era possível no seio de algumas universidades. No caso, a Universidade Federal da Bahia era única no país naquele momento histórico. A Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA era a “Meca” da liberdade de criação, a vanguarda das artes no Brasil.

C. Carvalho comenta como uma consequência natural:

Com grande estímulo e crescimento locais, a projeção nacional foi uma consequência.

Aginaldo Ribeiro afirmou na sua entrevista alguns motivos que ele considerou importantes para a conquista dos destaques nacional e internacional:

Pelo nível dos trabalhos compostos por membros do GCB; pela proposta de linguagem; pela experimentação, às vezes audaciosa, algo que só acrescia méritos aos componentes do grupo. Pela participação dos compositores do grupo, em eventos

dentro e fora do país, com notoriedade, e arrebatando as melhores classificações, sempre com os primeiros prêmios.

A percepção de que a formação dada pelos Seminários de Música da UFBA naquela época era de alta qualidade, mesmo sem oferecer um diploma, foi expressa por Tom Zé na sua entrevista:

Quando eu estava prestes a sair da escola, terminando meus cursos, ouvi rumores de que os próprios alunos estavam tentando uma aproximação com o Minist. da Educação para o reconhecimento oficial dos diplomas. Porém, de fato, [?] Mas o fato é que, quando nos formávamos, todas as escolas do Brasil e até de fora do País se interessava por nós como possíveis educadores, organizadores de cursos, professores. Mesmo antes de qualquer reconhecimento oficial do diploma. Isso aconteceu com Jmary Oliveira, Fernando Cerqueira, Rinaldo Rossi, Milton Gomes, Lindembergue Cardoso e com todos os outros que foram entrando ao passar da carruagem.

Não somente os próprios membros do Grupo concordam que o Grupo de Compositores da Bahia não somente apresentava uma formação de qualidade, mas também obteve destaque nacional a partir de suas atividades e de suas produções musicais. Porém, não basta detectar o fato, mas é também importante conhecer por que o Grupo teve esse destaque, não somente nacional, mas também um destaque internacional. Jmary Oliveira e Fernando Cerqueira lembram razões para isso, como por exemplo a participação nos festivais, a atuação dos membros do Grupo em eventos nacionais relevantes para o processo de consolidação da área de Música no País, edições de partituras por editoras estrangeiras e a inclusão dos nomes dos compositores em programas de concertos e fontes de referência internacionais:

Várias razões são certamente responsáveis pelo destaque internacional do Grupo. A primeira e sem dúvida de considerável importância foi a participação maciça e o sucesso obtido nos Festivais da Guanabara, a segunda, não menos importante, foi a atuação dos membros do Grupo em eventos nacionais que conduziram à criação de associações nacionais filiadas a importantes associações internacionais e a conseqüente participação em festivais organizados por estas associações. Não só as obras do Grupo passaram a ser executadas no exterior, mas os nomes e as composições dos membros do Grupo passaram a ser incluídas nas principais fontes de referência internacionais sobre música. (JO)

O sucesso do Grupo nos eventos do Rio, que tinham repercussão internacional e membros estrangeiros no Júri, foi o começo do destaque levando a convites para eventos em outros países, além de edições de partituras por editoras estrangeiras. (FC)

Ilza Nogueira, com a fluência textual que lhe é peculiar, relembra:

Em 1970 o II Festival de Música da Guanabara teve repercussão internacional, em concurso aberto a compositores das três Américas. E nesse evento tiveram obras premiadas Ernst Widmer (1.º Prêmio: Sinopse), Lindembergue Cardoso (3.º Prêmio: Espectros) e Fernando Cerqueira (Prêmio do Público: Decantação). Nesse mesmo ano, obras de Milton Gomes (A Montanha Sagrada) e Fernando Cerqueira (Contração) foram selecionadas para representar o Brasil na “Tribuna Internacional de Compositores” da UNESCO em Paris, dentre outros compositores brasileiros.

Ilza Nogueira menciona também o impacto que o trabalho realizado pelo Grupo teve sobre o oboísta e compositor uruguaio León Biriotti. Este músico publicou um trabalho sobre o Grupo que despertou o interesse de vários compositores uruguaios envolvidos no movimento musical de vanguarda da época. Em 1971 Biriotti regressou ao seu país, após uma temporada de dois anos em Salvador participando do Grupo como membro convidado. Ilza ressalta o fato de que, após cinco anos de fundado, o Grupo já começava a ter obras divulgadas no exterior (Espanha, Suíça e Inglaterra). Depois que Biriotti voltou ao Uruguai, publicou uma conferência sobre o movimento de composição realizado na Bahia, intitulada "Grupo de Compositores de Bahia: reseña de un movimiento contemporáneo".

Ilza Nogueira ressalta que,

[...] segundo o autor, a publicação logrou despertar o interesse de vários compositores uruguaios envolvidos no movimento da “vanguarda” musical da época, pelo fato de encontrarem no Grupo baiano, embora geograficamente distante, os mesmos impulsos de renovação que perseguiam.

Dois anos depois (1973), o recém-fundado “Conjunto Música Nova” da UFBA já realizava uma excursão latino-americana, sob a direção de Piero Bastianelli e Ernst Widmer, levando obras de membros do Grupo ao Paraguai e Uruguai.

Ilza Nogueira destaca algumas publicações internacionais que passaram a mencionar alguns membros do Grupo, como o VINTON, John. Dictionary of Twentieth-Century Music.

Londres: Thames and Hudson, 1974. Além disso, obras como *Rondomobile* para piano de Ernst Widmer, *Oito peças para piano* de Jmary Oliveira, e *Reflexões II* de Lindembergue Cardoso foram editadas por Hans Gerig (Colônia) e Fernando Cerqueira teve seu Quarteto de cordas *Síndrome* e a obra *Quanta* editados pela Tonos (Darmstadt).

Em 1974 intensificou-se a divulgação internacional de compositores do Grupo. Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira tiveram obras editadas na Alemanha. 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.

O que chama a atenção na sequência dos acontecimentos narrados é o fato de o destaque internacional do Grupo ter sido praticamente simultâneo ao seu destaque no país; o que indica que os principais eventos nacionais do período funcionaram bem como “vitrines de exposição”: os Festivais da Guanabara de 1969 e 1970, onde os compositores baianos levaram 6 prêmios, três em cada evento.(IN)

Alda Oliveira afirma:

Na minha opinião, porque Widmer era um Suiço e sempre se manteve articulado com pessoas na Europa, porque produziu um grupo de obras relevantes e submetidos com sucesso a concursos nacionais e internacionais, porque buscou a opinião não somente das platéias locais mas também a opinião de críticos musicais brasileiros e estrangeiros, de musicólogos e de pessoas de outras áreas de conhecimento.

Na época em que o Grupo foi criado não era muito fácil realizar empreendimentos e produções artísticas inovadoras, especialmente dentro do contexto universitário. Widmer, no Boletim n.º 3 do Grupo de Compositores da Bahia, escreveu sobre a importância que as iniciativas tiveram dentro do contexto sociocultural de Salvador, estimulando e possibilitando o destaque nacional e internacional do grupo. Um grande evento intitulado “Apresentações de Jovens Compositores”, por exemplo, conseguiu o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, no governo Luiz Viana Filho, sendo o Secretário de Educação e Cultura, Luiz Navarro de Brito. Houve, portanto, o trabalho de parceria com a Universidade Federal da Bahia, na pessoa do Reitor Roberto Santos.

Dentre os assuntos motivados durante as discussões após a Conferência feita por Ilza Nogueira, realizada pelo SONARE em 2009, o que mais incomodou alguns dos participantes do evento foi o tema relacionado com o ensino de Composição na Escola de Música da UFBA. As questões levantadas pelos presentes giraram em torno dos seguintes assuntos: como o Grupo influenciou o ensino de Composição no Brasil e na UFBA, se o Grupo era ou

não era da Escola, e também se o Grupo fez uma escola de composição dentro daquela instituição de ensino universitário.

O depoimento de Manuel Veiga, que ocupou o cargo de Diretor numa época conturbada pela revolução de 1964, revela que aquele foi um período fértil tanto para a universidade como para a composição musical na Bahia, principalmente porque a censura e a perseguição política podem ter servido de estímulo para a produção artística, não somente dos alunos de composição da UFBA, mas também para aqueles do contexto popular como Caetano e Gil. As palavras de Veiga, eminente professor, pianista e etnomusicólogo, demonstram o grau de conhecimento daquele contexto e daquelas personalidades únicas, de “atitude juvenil”:

Não houve melhor período para música popular, e talvez para mais do que isso, do que o período da Revolução, por incrível do que pareça. ... a censura, a perseguição, tudo isso, estimulou esse pessoal todo. Não haveria Gilberto Gil, não haveria Caetano Veloso se não fosse a Revolução de 64, ou se existissem, seriam pessoas diferentes do que são.

Com certeza o Grupo de Compositores não teria nascido sem o apoio, embora discreto que fosse, daqueles que ocupavam, na época, cargos administrativos de relevância como Veiga. Ele lembra do grau de risco que os alunos corriam ao compor e realizar obras que poderiam ser censuradas:

[...] (referindo-se a Jamary), num período arriscadíssimo pra todos nós, se meteu na Reitoria com gente correndo pelos corredores ... essa era a maneira deles atuarem ... mas a realidade é outra. Quer dizer, eles não teriam como ser o que foram, sem o apoio que receberam todo o tempo, da escola e da universidade. É onde se reuniam, é onde tinham os instrumentos, é onde recebiam o salário, tudo isso. Quer dizer, o Grupo não é só eles. Eu não sei quantas vezes eu tive que me preocupar pelo Grupo, inclusive com advertências, dos riscos que algumas vezes corriam.

Para Jamary Oliveira,

Este, acho, é um fato muito pouco comentado. Atualmente pouca importância se dá e procura-se diminuir ou mesmo anular a influência do Grupo no ensino e na produção da composição musical no país. No entanto, um exame mesmo superficial da produção musical no país na década de 1960 e anteriores revela uma dicotomia, extremista na maioria das vezes, entre os nacionalistas e os vanguardistas

concentrados principalmente no Estado de São Paulo. O nacionalismo, meio que perdido no tempo, era representado principalmente por Camargo Guarnieri e seus estudantes. O vanguardismo pelo grupo de Santos. É interessante chamar a atenção para o fato de que o vanguardismo do grupo de Santos trazia para o Brasil as tendências vanguardistas lá de fora, fato contraditório per se, enquanto o vanguardismo do Grupo de Compositores da Bahia é fruto principalmente da experiência individual de cada um de seus membros, a nosso ver a única possibilidade de existência de uma vanguarda. Após a década de 1960, não só o número de compositores brasileiros se multiplica, mas as tendências estéticas diversificam-se de forma extra-ordinária. Como bem resumiu um colega nosso, então nacionalista convicto, ao referir-se às proibições e permissões na composição musical: se o grupo da Bahia pode, nós também podemos.

Jamary Oliveira já havia escrito um depoimento sobre o assunto para a pesquisa de Nogueira, publicada na série “Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA”, no qual ele afirmou que

O Grupo de Compositores da Bahia não pertenceu e não foi parte dos Seminários de Música (SM)—Seminários Livres de Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Embora atuasse nos SM preferiu manter-se independente. Hoje, sem dúvida, seria uma ONG e talvez uma OSCIP. Nem todos os seus membros eram professores, alunos ou funcionários dos SM e nem todos os compositores professores, alunos ou funcionários dos SM eram parte do Grupo. Esta independência é refletida na diversificação dos locais de apresentação, entre os quais, além do Salão Nobre da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, o Teatro Vila Velha, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), e mais tarde o Teatro Castro Alves.

Praticamente, a única propriedade do GCB nos SM consistia de duas mapotecas dispostas uma sobre a outra na biblioteca da escola. A estas mapotecas denominávamos Acervo do Grupo de Compositores da Bahia (AGCB). Nos regulamentos das Apresentações de Compositores e dos concursos de composição constava sempre um item informando de que as partituras submetidas ao evento passariam a fazer parte do AGBC. Assim foi feito até a dissolução, ou melhor, eterização do GCB. O que aconteceu com o AGBC é fato que ainda carece ser historiado. (p.2)

Na opinião de Fernando Cerqueira,

Na Ufba, podemos garantir que o Grupo foi a base para a estruturação do ensino da teoria e da composição. No Brasil, sem dúvida as nossas experiências criativas, a

nova metodologia e os novos conteúdos implantados na Escola de Música formaram um conjunto de idéias que aos poucos foram levadas para outras escolas. Na UnB, foram desenvolvidas oficinas de música por membros do Grupo que trabalharam em Brasília entre 1968 e 1974, como R. Rossi, N. Kohkron e F. Cerqueira.

Para Leonardo Boccia,

Sem dúvida alguma, foi um período marcante para a cultura brasileira e em particular para os jovens compositores que vinham de diversos Estados para estudar com os membros do GCB, com isso a produção e as características pedagógicas do GCB influenciaram intensamente a Composição na UFBA e não Brasil.

Ilza Nogueira afirma não se sentir capacitada para depor sobre o assunto, pois se afastou da UFBA em 1972, indo ensinar em Recife. Na sua entrevista ela comenta:

Creio que falar em influência do Grupo baiano no ensino de composição “no Brasil” seja desproporcional. É certo que membros do grupo saíram da Bahia para a docência de música em outros estados, mas esses não se tornaram professores de composição. Na UFBA, claro, a influência do grupo deve ter sido grande, já que quatro membros fundadores (E. Widmer, J. Oliveira, F. Cerqueira e L. Cardoso) lecionaram composição na instituição.

Alda Oliveira dá também o seu depoimento, afirmando que houve sim uma influência do Grupo no ensino de composição da Escola de Musica da UFBA. Ela expressa da seguinte maneira:

Influenciou o ensino de composição na EMUS com a sua prática e com a sua produção musical executada por profissionais locais e de outros estados, ou também visitantes de outros países. As conquistas estruturais e estéticas foram sendo absorvidas aos poucos pela escola, de forma que ela ficou sendo conhecida como a escola de composição da Bahia, que até hoje é respeitada nacionalmente.

Lendo-se o texto de Widmer no Boletim 3, pode-se observar que Ernst Widmer possuía uma clara idéia sobre a questão do Grupo ser ou não escola de composição. Para Widmer o ensino devia seguir um rumo mais livre e estimulante, em vez de seguir muitas

regras, apesar dele ser um professor exigente e muito competente no ensino da teoria da música e demais assuntos relativos ao ensino da música. Ele escreveu desta maneira:

Certa feita conseguiu-se a seguinte paradoxal declaração de princípios: “principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”, o que não deixa de ser um princípio. A razão disso é que há grupo mas não escola. Sou contra escola porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo procuro sempre estimular a composição “livre”, paralela e anterior ao estudo da teoria, do contraponto, da harmonia, da análise, da fuga, do cânone, do preludiocoral, dos recercarsonata variações e rondós... nos Seminários de Música chamamos isso de LEM = Literatura e Estruturação Musical, para evitar aquela música fictícia geralmente produzida alheia à vivência, em cursos acadêmicos demasiadamente teóricos e restritivos. (Boletim 3).

Portanto, os entrevistados e alguns dos depoimentos indicaram que o ensino de composição da Escola de Música da UFBA foi sim influenciado pelo Grupo de Compositores, pois até os dias atuais o curso de composição pode ser considerado um dos mais produtivos da escola. Porém, não se pode dizer que o Grupo deixou uma “escola” de composição, pois em virtude da sua visão pluralista, heterodoxa e aberta à diversidade de estilos e técnicas, os alunos que continuaram, desenvolveram posturas distintas e individuais, seguindo os seus próprios caminhos e tendências estéticas. Quanto à questão do Grupo ser ou não da Escola de Música, durante o evento do SONARE houve a discussão mas não se chegou a uma conclusão, embora Manuel Veiga insistisse que o Grupo fazia parte da Escola, pois era apoiado pela administração dessa instituição. Porém Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira insistiram que o Grupo, mesmo sendo organizado dentro da Escola de Música, não era da Escola, pois quando eles organizaram o Grupo, eles pretendiam se articular não somente com a universidade (internamente) mas principalmente com as instituições de fora, como se pode notar pelo primeiro evento organizado, que foi dentro do Teatro Vila Velha, que era um teatro administrado por atores independentes e outros da universidade. Agradava àqueles compositores a idéia de ser um Grupo independente, mesmo funcionando dentro da Escola de Música, pois essa possibilidade de agir e produzir dentro dos muros da universidade lhes era benéfica já que possibilitava contatos e produções mais articuladas com a população que não frequentava a universidade, ampliando assim as possibilidades de ação e divulgação da produção do Grupo.

Uma das atitudes tomadas pelos compositores foi a de convidar alguns músicos do contexto da escola para participar das atividades do Grupo. Isso tornou possível a convivência com profissionais que tinham habilidades performáticas que podiam colaborar com os projetos e concertos, além de abrir as discussões para pessoas de outros interesses que não somente os relacionados à composição. O estudo preocupou-se em conhecer como o membro convidado do Grupo atuava e se situava em relação aos membros fundadores, na época estudada. Ilza Nogueira respondeu o seguinte:

Fui o membro convidado mais jovem do Grupo, dele participando no período de 1969 a 1971. Sendo já aluna da EMAC/UFBA há vários anos, estudante ou colega de membros fundadores, meu entrosamento com o Grupo fazia o tipo “familiar”. A atuação dos membros alunos da EMAC nas atividades do Grupo funcionava como uma extensão das nossas atividades acadêmicas. Devo destacar a nossa participação nas “Apresentações Compositores da Bahia” como uma das experiências enriquecedoras do nosso período de aprendizado e vivência musical. Participei dessas Apresentações como intérprete de peças dos colegas, como jovem compositora, e como apresentadora de concertos didáticos. Essas eram oportunidades de um aprendizado empírico, formador de idéias.

Alda Oliveira afirmou:

O membro convidado (no meu caso) participava das audições internas das obras de vanguarda, dava opiniões sobre os concertos, os recitais, as regências, participava das apresentações como músico, enfim, estava sempre em companhia dos compositores mas não era um dos seus membros. Como convidada, sempre me senti muito aceita, solicitada a participar de todas as atividades como voluntária. As obras que compus para os concursos e festivais da UFBA sempre foram consideradas “de igual para igual” pelos demais compositores do Grupo, sem diferenças de gênero, de categoria profissional ou de área de atuação artística.

Sabe-se, através de relatos informais e textos de alguns poucos autores que abordaram o assunto, que a produção na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados, pode ser relacionada ao processo cultural inovador,

patrocinado pela Universidade Federal da Bahia. Perguntou-se aos entrevistados se eles poderiam descrever esse processo, essa influência.

Tom Zé relata na entrevista a essa pesquisa, que Koellreutter, o fundador dos Seminários Livres de Música, queria criar um modelo inovador de ensino:

É bem sabido que Koellreutter abominava o currículo do Ministério da Educação, que só foi à Bahia para fundar a escola de música, por solicitação do reitor Edgar Santos, propondo como condição deixar completamente de lado o currículo oficial. Acabou dando aos cursos o caráter de seminários. Por isso o nome Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia.

Entretanto, paradoxalmente, Tom Zé explica que neste mesmo modelo tido como inovador, eram exigidos dos alunos, estudos fundamentais de teoria, contraponto clássico, harmonia tradicional, para depois continuar com as técnicas mais avançadas, tipo dodecafonismo, serialismo, entre outras. Tom Zé diz:

Koellreutter é conhecido como divulgador da modernidade e do método dodecafônico no Brasil. Entretanto, no que se refere a nós todos, ele exigia, primeiro, o estudo fundamental de teoria. Depois, o estudo do contraponto clássico a 4 vozes de Palestrina, o estudo da harmonia tradicional. Completado esse sine qua non, começava o trabalho com a música concreta dos franceses nos anos 40 (Schaeffer, Boulez, etc.); com a atonalidade de Schoenberg, seguindo com o dodecafonismo, o serialismo, a politonalidade, e a música eletroacústica de Stockhausen e seus pares.

Jamary Oliveira afirmou que esta administração criou condições para a existência do Grupo, mas a chamada “vanguarda” que foi trazida para os Seminários de Música, na opinião deste compositor, correspondeu a uma vanguarda que proclamava a estética dos anos 1920 e não a estética que foi desenvolvida pelo Grupo, mais tarde. Jamary comenta:

Tenho a impressão que freqüentemente incorre-se em uma distorção de fatos ao associar-se diretamente a produção do Grupo de Compositores da Bahia ao processo cultural patrocinado pela Universidade Federal da Bahia. Poderíamos afirmar mais verdadeiramente que o processo cultural patrocinado pela UFBA na década de 1950, criou condições para a existência e o trabalho do Grupo na década de 1960. A sempre

proclamada vanguarda musical trazida para a Bahia corresponde a uma vanguarda europeia da década de 1920. Basta examinar os programas de concerto da década de 1950 e primeira metade da de 1960 para confirmar este fato. Como afirmei antes, vivíamos na época das vacas magras: contávamos com os conjuntos estáveis graças ao apoio incondicional de Widmer, contávamos com a Reitoria como local de concertos por uma concordância que vinha de antes e que cada vez tornou-se mais difícil, mas pouco contávamos com a administração central da Universidade.

Para Fernando Cerqueira,

O Grupo certamente não teria condições de se organizar e produzir com tanta intensidade sem o ambiente inovador que se criou na Ufba a partir dos anos cinquenta, graças ao esforço do Reitor Edgard Santos na área das artes, criando, além das Escolas de Dança e de Teatro, os Seminários de Música que brotaram do espírito vanguardista de Koellreutter e se consolidaram com a chegada de Widmer, sem falar da contribuição de Smetak e de outros músicos inovadores também na área da execução musical. Não se deve esquecer, porém, que o trabalho desenvolvido pelo Grupo e o nível da composição que produziu jamais teria aflorado sem o potencial criativo e o talento individual dos seus compositores, terreno fértil onde qualquer semente germinaria. Felizmente, as sementes aqui lançadas não foram as do atraso que se atola na tradição, mas as sementes dos novos tempos que partem do presente para valorizar e atualizar a herança artística dos que passaram, visando melhores caminhos para o futuro.

Na resposta de Ilza Nogueira para esta pergunta, ela escreve sobre a tendência da época em focalizar a visão universalista da contemporaneidade:

Já na minha resposta à primeira pergunta da entrevista, eu me referi ao aspecto inovador do contexto cultural da Bahia na época, decorrente da “Era Edgard Santos”, quando a Universidade esteve no âmago do poder cultural, e desenvolveu uma ação cultural “ampla, vigorosa e inventiva”, tendo se constituído em “pólo de uma nova produção estético-intelectual”. Citei as grandes personalidades culturais que o reitor trouxe para a Bahia, e que deixaram marcas definitivas na vida cultural de Salvador. Na música tudo começou em julho de 1954, com o primeiro dos “Seminários Internacionais de Música”, realizados na Universidade da Bahia sob a Direção artística de Koellreutter e de Maria Rosita Salgado Góes. Já em seu discurso de abertura do evento, Koellreutter falava do objetivo da “formação de uma consciência universalista, através de um humanismo integrante”. Em julho de 1961,

após seis “Seminários Internacionais”, Koellreutter coordenava na Universidade o “I Fórum Universitário”, já no âmbito dos Seminários Livres de Música. Na programação, estavam cursos, palestras e debates com professores especialistas em diversos domínios do conhecimento: literatura, antropologia, filosofia, história, sociologia, estética musical, composição, artes plásticas, física e matemática, terapêutica musical e medicina preventiva. A justificativa do evento era a de demonstrar aos alunos dos Seminários a característica do pensamento contemporâneo: “a tendência à integração, num todo, das disciplinas em que se ramifica o saber humano”; e mais ainda, que um dos “imperativos do ensino” deveria ser “a noção de que a arte em geral e a música em particular, longe de serem atividades estanques, refletem e sintetizam os vários pontos de vista, quer científicos quer filosóficos, através dos quais o homem concebe o mundo.” No ano seguinte Koellreutter organizou e coordenou o “II Fórum Universitário”, reafirmando, no breve texto de apresentação do evento, a visão universalista da contemporaneidade: “Em nosso tempo, em consequência de grandes conquistas no terreno da ciência, nasceu uma nova cosmovisão. O universo cada vez mais mostra-se um todo, acentua-se cada vez mais a interdependência dos vários ramos das atividades humanas”. E continuou falando sobre uma “possível incorporação das disciplinas técnico-científicas numa realidade orgânica [...] que as ultrapassa”. A estrutura interdisciplinar do evento incorporou psicologia, filosofia, artes plásticas, poesia concreta, estética musical, sociologia, física, música e teologia.

Era o novo ensino universitário da música na Bahia, portanto, que clamava pela convivência influenciadora dos diversos campos do saber humano. Essa foi a herança intelectual que recebemos dos Seminários Livres de Música, e que desenvolvemos já no âmbito da “Escola de Música e Artes Cênicas” da UFBA, onde inclusive se instituiu a disciplina “Integração Artística”.

Se, na música do Grupo, a conciliação entre o regional e o internacional foi objeto de interesse estético, também encontramos essa tendência na dança, no teatro, no cinema e na literatura do período desse “renascimento baiano” iniciado na “Era Edgard Santos” e que caracterizou principalmente a entredécada de 1964 a 1974. Visitemos as coreografias de Lia Robatto para o Grupo Experimental de Dança da Bahia, as cenografias do teatro social de Carlos Petrovich, as criações plásticas de Mário Cravo Jr., Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Carybé, o cinema novo de Glauber e a literatura de João Ubaldo Ribeiro, para entendermos os ideais estéticos do Grupo como integralmente “contextualizados” na época e no local em que criavam.

Para Alda Oliveira, muitos fatores influenciaram a produção na área de composição, apesar de reconhecer que não dispõe de muita informação sobre o assunto:

Não tenho muitas informações sobre isso. Só posso encontrar pontos de convergência entre esse processo de incentivo às artes e o apoio às apresentações dos jovens compositores da Bahia em Salvador e nos demais locais onde se apresentaram os conjuntos de música nova. Acho que deve ter influenciado sim, mas não foi um fator único e pontual. Outros vários fatores influenciaram a produção na área de composição, ou seja, as identidades de cada compositor, os seus estilos de gerar criação musical e artística, a liderança moderada e compartilhada de Widmer, o próprio contexto sociocultural da época (revolução militar no país, aspecto libertário no cenário internacional, quebra de regras, experimentalismo artístico, etc.), a visão filosófica e educacional de Widmer e dos membros do Grupo de estimulação à criatividade dos alunos da escola de música, independentemente das áreas de formação e atuação musical, a situação de modernidade e de interdisciplinaridade vigente entre os professores das escolas de arte na Bahia, e outros fatores.

Para Carlos Carvalho, a Bahia teve sorte de ter sido palco de um grande processo. Ele conta, em sua entrevista, apesar da crítica à cultura no Brasil:

A Bahia teve a sorte e o privilégio de ter sido o palco de um grande processo cultural. Infelizmente a cultura no Brasil ainda não está bem consolidada e fica a mercê de vontades políticas e esporádicas. Assim foi o caso da Bahia, aqui em Campinas a criação da orquestra Sinfônica, a própria OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

A efervescência cultural da Bahia começou com um grupo inicialmente liderado Köl Reuter. Os professores que voltaram para Alemanha reconquistaram boas posições lá. Isso quer dizer que eram bons mesmos. O prof. Widmer e mais alguns ficaram, representando uma segunda fase quando foi enfatizada a área de composição.

Quanto aos valores estéticos das obras dos membros do Grupo de Compositores da Bahia, os entrevistados enfatizaram o caráter individualista e o “ecletismo consciente e intencional, conciliador de intuição e intelecto, renovação e tradição, do nacional e do internacional” afirmado e confirmado por Nogueira. Apresenta-se a seguir as afirmativas dos entrevistados com a opinião conceituada de Gerard Béhague, autor do texto sobre o assunto no dicionário Grove:

É impossível descrever um estético geral presente nas obras do Grupo. Podemos certamente encontrar alguns traços comuns entre algumas obras ou algum grupo de

obras. Widmer sempre chamou a atenção de que não constituíamos uma “escola” com traços e crenças comuns, mas um “grupo”, onde a individualidade era a característica mais importante. (JO)

Diria que a Composição do GCB, em geral, se caracteriza por obras de clara inquietação estética e pela procura de novas formas e, em particular, pelo surgimento de modelos composicionais contrastantes, fruto da interação com valores estéticos da cultura afro-brasileira.

Efervescência transcultural de intelectuais profissionais e orgânicos da cultura regional no encontro com idéias e inquietações de artistas-professores da tradição musical européia, convidados a participar de consolidação do projeto de inovação universitária do Reitor Edgar Santos. (FC)

Desde 1996, venho me dedicando ao estudo da caracterização estética e ideológica das obras do Grupo de Compositores da Bahia, em continuidade à pesquisa que realizei, entre 1992 e 1995, sobre a obra de Ernst Widmer. Há 10 anos coordeno um projeto de pesquisa (“Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”), no qual, junto a alguns pesquisadores colaboradores, traçamos uma espécie de “perfil estilístico” do que chamo de “Escola de Composição da UFBA”: um conjunto de características idiossincrásicas, decorrentes do ensino de composição de Widmer, das contingências culturais da Bahia, e do contexto político brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Do estudo comparativo entre os diversos trabalhos analíticos gerados na pesquisa, busco as convergências e os desvios dos trilhos assentados pelo mestre. Muito embora a denominação “Escola de Composição” discorde do que pensava Widmer a respeito do ensino da composição, pude constatar que existem, de fato, aspectos comuns aos compositores da UFBA, que autorizam essa denominação.

*A “aforística” abordagem do Grupo de Compositores da Bahia por Gérard Béhague e José Maria Neves em suas obras de referência sobre a música latino-americana e brasileira foi a “hipótese norteadora” da pesquisa: **“ecletismo consciente e intencional, conciliador de intuição e intelecto, renovação e tradição, do nacional e do internacional”**. Essa caracterização recebeu minha atenção principalmente no sentido da sua descompressão e do desdobramento das informações: Qual o valor da “intuição” nesses compositores? Em que direção ela aponta? Que conhecimentos fazem o seu “intelecto” musical? Quais as tradições valorizadas? Em que medidas eles aderem a essas tradições? Em que sentido as renovam? Quais os elementos característicos nacionais? O que significa a “internacionalidade” em sua música? As respostas a essas perguntas foram dadas num artigo meu publicado pela Revista ICTUS: “Escola de Composição da UFBA: esboço de uma fundamentação teórica”. (IN)*

Neste ponto, faz-se necessário tecer uma análise sobre o texto de Widmer, “Travos e Favos” publicado em 1985 na Revista ART 013 (p. 69-70). Neste artigo, ele afirma: “Para encontrarmos a nossa identidade, precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Não basta tirar antolhos, é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios... Nesse sentido, o movimento do Grupo é antiescola, descondicionador e paradoxal.”

Widmer demonstrava buscar abertamente uma identidade, como se pode ler no seu texto:

Quiça, livres de entulho dogmático poderíamos nos tornar menos perplexos e mais atuantes encarando, com alívio, novamente ‘o belo’ a ressurgir anistiado após décadas de exílio involuntário. A nossa concepção tornar-se-ia mais espontânea e descontraída, e nosso trabalho menos acuado e maçante, a nossa identidade mais tangível e menos opaca. Oxalá acordemos a tempo para sairmos do casulo e (re)conquistarmos prestígio, espaço e projeção. (Idem, p. 70)

Este trecho escrito por Widmer nos serve de norte para este estudo no que concerne o tema identidade, pois estão expressas, de forma nítida, as características idealizadas pelo Grupo. Pela afirmativa de Widmer, talvez se possa tentar uma caracterização mais ampla, embora o Grupo seja composto de individualidades, identidades e idiosincrasias. Por este artigo de Widmer, a identidade do Grupo se caracteriza em querer estar livre de dogmas e regras impostas pela tradição da área musical, assim como também um foco na atuação, na atividade produtiva como músicos, professores, regentes e compositores, e a busca pela liberdade e pelo belo. Para Widmer, se por ventura os compositores trilhassem esse caminho, a composição poderia se tornar mais espontânea e mais descontraída, o trabalho poderia ser menos maçante e a identidade deles poderia ser alcançada e ser mais clara, “menos opaca”. Percebe-se, no entanto, que Widmer demonstra certa dúvida sobre essas idéias e sonhos, quando usa os termos “Oxalá acordemos a tempo para sairmos do casulo e (re) conquistarmos prestígio, espaço e projeção”.

Este artigo é bastante relevante para o estudo da identidade, pois Widmer afirma bem no início do texto:

Após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil, caminhando para o desempate, considero-me brasileiro. Como tal atrevo-me tecer algumas observações sobre aquilo que chamo de ‘lição hemisfério sul’. (Idem, p. 63)

Logo após essa afirmativa, que pretende qualificar a sua identidade como brasileira, Widmer visa dar uma mensagem ao leitor, de crítica a um contexto do qual ele é também um participante, um ator de dentro, e que fala com conhecimento de causa sobre o panorama da música latino-americana, na época. Para Widmer, a música latino-americana estava marginalizada e os compositores estavam um tanto acanhados. Isso, portanto, teria de ser revertido. Mas ao final dessa parte, Widmer demonstra que, nessa época em que ele escreveu o artigo (1981 e publicado em 1985), “nem muro para lamentação sobrou” para que os compositores pudessem reagir. Ele compara mais tarde a música nova brasileira

[...] a um arquipélago em processo de paulatina submersão. Tal clima de desolação e indiferença é temporariamente espantado por coriscos: festivais, simpósios, bienais, congressos, os quais comprovam pujança, potencialidade e impacto da música nova, ocasionando o conagraçamento efêmero dos compositores e clamando por continuidade e por um intercambio sistemático e abrangente. (Idem, p. 67)

Após escrever em tom de desabafo, Widmer analisa a crise em que a época se encontrou em relação aos compositores que tentavam apresentar suas obras contemporâneas ao público sem obter reações satisfatórias e animadoras. Para Widmer o problema da crise estava na “imaturidade de nossos posicionamentos (ora radicais e alienantes, ora chochos e alinhados), enfim em concepções acanhadas e sem identidade própria.” (Idem, p. 68) Ele conclui o seu texto, dizendo que para enfrentar esses problemas da política cultural brasileira, ele sugere uma “constante (re)avaliação valorativa e conceitual.” (Idem, p. 68) Widmer relembra o lema do Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966, de “principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”, usando a metáfora “favos” para expressar a sua satisfação e aprovação dessa época que, de acordo com o autor, “permitiu deixar de lado rixas naturais entre facções e invejas inevitáveis entre autores, favorecendo, durante algum período, e restrito à Bahia, o exercício, execução e difusão regular e bem recebido pelo público, da produção nascente.” (Idem, p. 69) E a metáfora “mel” foi também usada por Widmer para expressar uma realidade mais doce e saborosa, quase um sonho, onde os compositores poderiam estar livres dos dogmas e mais atuantes, mais espontâneos e

descontraídos, o trabalho ser menos acuado e maçante e a identidade mais clara e tangível. Assim, os compositores poderiam alcançar mais prestígio, espaço e projeção dentro da sociedade. Widmer afirmou nesse texto que o trabalho dentro do Grupo abriu os olhos dele para enxergar o trabalho do outro, o trabalho dos colegas e a encarar o problema de estilos de forma mais eclética, dentro de “uma época sincrética.” (Idem, p. 70)

Alda Oliveira descreve o que em sua opinião, sejam os principais sinais da estética das obras dos membros do GCB:

Motivos contrastantes trabalho de pesquisa de sonoridades e texturas novas, combinações variadas de timbres tradicionais com alternativos e objetos sonoros do cotidiano, uso de temáticas brasileiras e de motivos que retratavam a cena internacional, abolição do purismo composicional, exploração de notas extremas nos instrumentos musicais, busca contínua de novas combinações de técnicas, timbres e estruturas instrumentais, uso das misturas de estilos em busca de novidades que comunicassem com o público da época, uso de elementos da cultura local nas obras, uso de multimídias e de elementos de outras áreas de conhecimento na produção e na comunicação das obras para o público. (AO)

Os entrevistados também mencionaram quais os procedimentos “inovadores” fizeram parte das obras musicais do Grupo. Jamary Oliveira encontrou traços comuns entre os membros do Grupo. Assim, ele escreve:

1. *O descompromisso com a tradição europeia sem que isto implicasse no desconhecimento desta tradição, resultando às vezes em uma mistura de estilos incompatíveis;*
2. *O brincar com as estéticas tonais e atonais, em justaposição (Lindembergue), envoltas uma na outra (Fernando), e simultâneas (Jamary);*
3. *O uso de efeitos sonoros não usuais na música brasileira, conforme chamou atenção um crítico musical do Rio de Janeiro durante o I Festival da Guanabara.*

Leonardo Boccia também ressaltou alguns desses traços estéticos:

A procura por novos modelos influenciados pela interação e a convergência de culturas e tradições diversas e a procura por criações estético-musical que declaram sua originalidade nas marcas deixada por essa confluência e ações criativas.

Ilza Nogueira comenta sobre o assunto, ressaltando que embora as técnicas em si não fossem tão inovadoras para a época, certamente a prática composicional dos participantes do GCB aplicada ao contexto sociocultural Bahia/Nordeste/Brasil foi inovadora:

Inovadores, em si, não o eram o experimentalismo tímbrico, a aleatoriedade parcial, a improvisação dirigida, a forma aberta, o teatro musical, todos esses procedimentos conhecidos nos repertórios da “vanguarda” musical européia e norte-americana. Entretanto, a aplicação dos conceitos subjacentes a essas práticas a uma realidade tanto étnica quanto econômica e social – aos nossos timbres, às nossas referências regionais, à idéia de escassez que reclama a criatividade, ou da repressão que sugere as formas de dizer implícitas e insinuadas – a “contextualização”, portanto, dos procedimentos inovadores da época ao lócus “Brasil-Nordeste-Bahia”, certamente foi inovadora. No entanto, como já disse acima, essa busca da congruência entre o regional e o internacional foi uma “marca” da criação artística baiana no período.

Para Alda Oliveira,

[...] os processos inovadores podem ser os musicais e os “acessórios” a esses processos ditos musicais. Hoje tenho mais consciência sobre o processo criativo (não somente através da leitura, mas também por estar teorizando sobre o assunto, e através do contato com vários pesquisadores da área de psicologia, musicologia, antropologia, etc.), reconheço a relevância da capacidade individual para a auto-promoção, da capacidade crítico-reflexiva, da competência de organizar o processo de divulgação dos produtos criados, da influência da rede social e do contexto sociocultural, da capacidade articulatória do indivíduo e do seu poder de comunicação, da capacidade de relacionar-se com a política econômica, educacional, e dos valores da sociedade na qual esse indivíduo criativo se insere. Todos esses fatores que envolvem o processo criativo foram trabalhados de forma natural e espontânea pelo Grupo de Compositores como um todo. Não tenho certeza qual o grau de teorização que existia entre os seus membros na época, mas de forma espontânea, acho que existiu uma reflexão grupal sobre vários assuntos que eram

considerados relevantes para que o Grupo conseguisse certa promoção social e artística naquele momento de ascensão.

Pode-se também avaliar a obra do Grupo numa perspectiva da atualidade. Os entrevistados responderam a pergunta sobre como cada um encarou, neste momento atual, as conquistas estéticas musicais do Grupo. E também sobre a obra do Grupo comparada à de outros compositores brasileiros. Jamary respondeu:

Estudos recentes, efetivados em programas de pós-graduação no Brasil e no exterior, começam a identificar os aspectos técnicos e estéticos utilizados pelos membros do Grupo. Este fato indica não apenas a importância do Grupo no contexto musical brasileiro, mas também o reconhecimento de que houveram conquistas obtidas e que estas conquistas foram importantes dentro do panorama musical do país.

Minhas composições foram inicialmente identificadas com o pejorativo “cerebral”, do qual muito me orgulhava. Na sua maioria são extremamente elaboradas, com resultados nem sempre satisfatórios. Foram um desafio para o compositor e são certamente desafios para os intérpretes. Tenho ouvido depoimentos por intérpretes da satisfação em vencer estes desafios.

Nogueira escreveu:

As conquistas estéticas dos grupos artísticos baianos da época se reciprocizaram, principalmente na constelação música-teatro-dança; tanto se integravam que isso se desenvolveu para a formação da “Escola de Música e Artes Cênicas”, unindo as escolas de Teatro e Dança aos “Seminários de Música”. As conquistas estéticas do Grupo de Compositores não devem ser apreciadas fora do contexto mais amplo da criação artística na Bahia na década de 1965 a 1974. São reflexo e ao mesmo tempo refletem-se nas conquistas das outras formas de criação artística, de forma que se pode dizer de uma identidade estética que distingue a criação artística na Bahia do resto do Brasil; pela irreverência despretençiosa com que se aproximavam dos modelos consagrados, e pela mistura de elementos díspares, aparentemente incongruentes. Isso marcou a criação musical baiana até os anos 90, enquanto os membros do Grupo lideraram o ensino de composição na UFBA.

- A. Oliveira ressalta as conquistas estéticas do Grupo para aquela época de certa forma, conturbada dentro da realidade brasileira:

As conquistas, como o termo sugere, foram realmente conquistas, pois quando geradas foram surpresa, contestação, apoio, afastamento, ou seja, produziram reações em geral extremas na população. Mas em geral, diante das várias situações de vanguarda que foram produzidas, foram aceitas pela grande maioria dos jovens e dos compositores que gostavam de experimentar sonoridades novas, como Widmer, Mignone, Edino Krieger, Gilberto Mendes e outros. As conquistas estéticas do Grupo foram exploradas pelo Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, e até hoje são consideradas de vanguarda, embora caracterize uma época experimentalista. Hoje a linguagem está mais moderada pelo uso e influência da música popular, das músicas das várias culturas, das harmonias típicas de músicas de fundo para filmes, etc.

Os entrevistados também responderam como eram as reações do público às obras executadas na Reitoria e em outros espaços. Para Jmary,

Nunca fui, nem tencionei ser, um compositor de sucesso público. Mesmo assim, algumas execuções de algumas de minhas composições tiveram o seu momento de glória, na maioria fora da Bahia e do Brasil.

Ilza Nogueira informa que

O público dos anos 60 e 70 foi conquistado pelas ações do Grupo de compositores; foi “formado” e integrado ao movimento do Grupo pela participação. Em determinadas obras, a adesão do público aos intérpretes em determinados momentos era um requisito composicional. Havia obras em que os músicos estavam dispersos na platéia; e outras (como ENTRONcamentos SONoros de Widmer), em que os intérpretes se distribuíaam nos balcões da Reitoria, envolvendo o público. Nos concursos de composição das “Apresentações de Compositores da Bahia”, o tradicional “prêmio do público” valorizava a audição atenta e estimulava o gosto pela “apreciação musical”. Os compositores baianos foram, por assim dizer, primeiramente consagrados pelo seu público na Reitoria, sua primeira casa de concertos, antes de o serem em outros espaços do país. Não foram os prêmios nacionais que fizeram o público baiano valorizar o Grupo e se entusiasmar com sua produção, mas a “ebulição” do movimento em seu local de origem.

Alda Oliveira também fala sobre o envolvimento das obras com o público:

As reações do público para minhas obras executadas na Reitoria foram em geral muito saudáveis. Lembro que “Túbala” quando foi executada, tanto em

Salvador, como em outros países da América Latina, o público aplaudiu muito, não somente porque ela tem muitos timbres diferentes combinados com os instrumentos tradicionais, mas também porque os músicos cantavam “Túbala, túbala, pégi, pégi” repetidamente e no final, eles amassavam várias folhas de papel celofane fazendo muito som e no final atiravam as folhas na platéia. Foi realmente uma grande surpresa, mas o público gostou muito. Em “Agre-Som” (que me deu o terceiro prêmio em concurso nacional de composição) no final o regente vai entrando no meio dos instrumentistas e finalmente cai no chão como se estivesse sendo sucumbido pelos sons dos vários instrumentos. Essa peça usa sons tocados muito rápido em blocos de notas, e muitos elementos contrastantes. Mesmo assim, o público na época aceitou muito bem a obra.

Agnaldo Ribeiro comenta como o público se identificava com as novas propostas apresentadas.

Meus trabalhos sempre foram bem recebidos pelo público. Nesse tempo, a Reitoria lotava, e não somente pelos jovens, estudantes universitários, enfim, todos vibravam e se identificavam com as novas propostas apresentadas pelos compositores da Bahia.

C. Carvalho comenta sobre o entusiasmo do público.

Uma coisa muito marcante era o entusiasmo do público da reitoria nos concertos públicos da reitoria.

Em termos de realização profissional, alguns compositores como Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Ernst Widmer, Agnaldo Ribeiro eram na maioria das apresentações muito aplaudidos, pois suas obras apresentavam muitos contrastes, relações harmônicas que se repetiam e interagiam com muitos contrastes tímbricos, de intensidades e de intenções temáticas. Uma obra de Jamary Oliveira, em especial, intitulada “Ritual e Transe”, sempre que era tocada era muito aplaudida, por apresentar uma rítmica bastante rica, de caráter afro-brasileira e certamente por apresentar instrumentos percussivos dentro de uma estrutura composicional inusitada.

Tendo sido perguntados se os compositores ficaram satisfeitos com as execuções de suas obras aqui na Bahia, em outros locais, os entrevistados responderam

Muitas vezes não gostei, não aprovei, não concordei com a execução de minhas obras. Na maioria das vezes não fiquei satisfeito comigo mesmo. Algumas de minhas composições, entretanto, obtiveram uma execução exemplar, aqui e fora. (JO)

Tive muito poucas execuções na Bahia, pois já em 72 eu saía de Salvador e dois anos depois, do país. Mas quero dizer que o conceito de interatividade criativa que desenvolvíamos na época com o(s) intérprete(s) – a abertura à “parceria criativa” – assegurava, a priori, a aceitabilidade das execuções. Por outro lado, a frequente integração dos compositores como intérpretes também era um fator para que as apresentações fossem bem sucedidas. Na época, eu não tinha execução em outros locais do Brasil, para poder avaliar alguma diferença. (IN)

Não sou uma compositora muito exigente com a performance de minhas obras, talvez porque seja mais educadora do que compositora e reconheça as diferenças de desenvolvimento existentes entre os músicos. Em geral, se as pessoas se dispõem a aprender, estudar, interpretar o que escrevo e concebo, eu já tenho um enorme respeito por essas pessoas e não espero uma total devoção à obra. Espero apenas respeito e uma oportunidade para uma aprendizagem significativa através daquela execução musical. Não gosto porém, da atitude desrespeitosa, incrédula, descrente, displacente ou exploradora. Quando percebo que o intérprete foi bem intencionado, fez o melhor que pode naquele momento, eu aceito sem questionamentos, embora tente sempre ajudar para uma melhora na futura execução. Tento sempre contribuir da melhor forma para que o intérprete aprenda algo comigo e com a obra e se comunique melhor com o público através daquela apresentação musical e artística. Aqui na Bahia os músicos que se comprometeram a tocar minhas peças o fizeram a contento. Hoje cito Cristina Gerling, que está gravando todas as minhas peças para piano e estou muito satisfeita com o seu trabalho. Em Hidelberg (Alemanha), fiquei super satisfeita com a execução de “In Memoriam”. Depois que o grupo instrumental ensaiou, a cantora ficou doente justamente no dia da apresentação. Então, a organização do evento contratou uma nova cantora em Munique, que chegou no dia do concerto. Ela chegou pela manhã, aprendeu a pronúncia do texto comigo, ensaiou à tarde e à noite cantou de forma impecável no concerto! (AO)

Quase sempre minhas obras eram bem ensaiadas e apresentadas, e foram poucas às vezes em que um trabalho meu ficou a desejar em sua interpretação.
(AR)

Embora o compositor Agnaldo Ribeiro tenha ficado satisfeito com as obras ensaiadas e apresentadas, ele desenvolve uma reflexão sobre a realidade do mundo da produção artística em relação ao público para as composições eruditas:

Até então a chamada música contemporânea não tem um público acostumado a assistir a esses eventos, a não ser um ou outro entusiasta, o que não acontece na área popular. Neste caso, em particular, há sempre um retorno financeiro para compositores, instrumentistas, arranjadores, intérpretes, produtores... Além da divulgação na mídia, de festivais e concursos e um astronômico gasto em megaespetáculos. Eventos esses que já fazem parte do calendário artístico cultural em diversos pontos do país. Isso não acontece no lado erudito da questão. É sempre envolvido num mundo de dificuldades, quebrado, esporadicamente, por algum evento, encontros, bienais, ou mesmo em simplórias apresentações internas e que quase nada acrescenta, a não ser alimentar o ego de algumas figuras que insistem em aparecer, apesar das dificuldades enfrentadas.

C. Carvalho escreveu sobre o sentimento de respeito e valorização.

Sempre fiquei satisfeito, além da sensação de respeito e valorização.

Os entrevistados também falaram sobre o que eles consideram uma conquista do Grupo em termos de estética musical de composição. Jamary ressalta

A liberdade de poder escolher e a responsabilidade pela escolha.

Alda Oliveira considera

A capacidade de compor de forma expressiva e individual, inserindo elementos da cultura brasileira e elementos da vanguarda e da técnica composicional internacional.

Esta pesquisa também considerou os itens que cada compositor considerou relevantes nas suas obras ou nas dos seus colegas de Grupo para o avanço da interpretação instrumental / vocal no Brasil. Assim, os entrevistados responderam:

1. *A alta dose de sofisticação e de exigência técnica;*

2. *O uso de elementos claramente nacionais em um contexto abstrato;*
3. *A experimentação. (JO)*

Eu creio que o experimentalismo desenvolvido na época pelo Grupo teve muitos reflexos na concepção de novas sonoridades para a execução instrumental e vocal, principalmente em conjunto; concepção esta que o compositor apenas estimulava em sua escrita e que deveria ser definida pelo intérprete; também desenvolveu-se a habilidade do executante em interagir no processo criativo, em não se intimidar diante do convite do compositor à sua participação criativa. O aspecto da aleatoriedade e da improvisação coletiva teve também conseqüências positivas na prática de música de câmara, no que diz respeito a uma necessidade de ouvir mais os colegas do que a si próprio e estar atento e sensível para se “encaixar” num processo interpretativo grupal. O aspecto da notação gráfica, muitas vezes ilustrativa, simbólica, principalmente em obras de caráter “didático”, também deve ser mencionado como estratégia de desenvolvimento da criatividade do intérprete, um requisito fundamental na execução musical. (IN)

Os elementos de expressividade e de dinâmica, articulados com a rítmica brasileira e com os conteúdos de criados visando uma maior aproximação com a platéia, tornando a obra mais interessante e colorida. (AO)

Excluindo as minhas poucas peças, em geral as obras do grupo se caracterizaram pela grande maturidade e consciência das propostas. (CC)

Os entrevistados demonstraram muita consciência crítica com relação ao sistema brasileiro em relação à produção cultural e à divulgação das obras musicais. Afirmaram que

A política brasileira relacionada com a cultura, principalmente com a música, privilegia as manifestações de retorno popular urbano imediato, em prejuízo, e mesmo em direção à extinção das verdadeiras manifestações tradicionais assim como das tendências culturais mais sofisticadas. Estamos nas mãos do mercado cultural Anglo-Americano. (JO)

Eu creio que o país tem seus mecanismos de apoio, nas leis e programas de fomento à cultura, estatais e empresarias; e que falta ao músico da cadeia dita “erudita” a articulação política necessária para se fazer mais presente, insistente, participativo. Eu critico mais os músicos, politicamente

desarticulados, para fazerem os sistemas funcionarem em seu favor. Não temos formado produtores que se interessem pela causa da música “erudita” contemporânea. Eu tenho mais críticas negativas à formação oferecida nas escolas de música, que dirigem o músico ao palco e se esquecem que deveriam cuidar também, paralelamente, da necessária formação para a articulação com as formas de poder, sejam estatais ou empresariais. E vejo também que as nossas associações representativas são tímidas ou mal orientadas nas formas de articulação política com a mídia e o poder. (IN)

A minha crítica ao sistema brasileiro é a seguinte: o sistema embora tenha os órgãos competentes que podem colaborar para a produção cultural no país, não dispõem de pessoas e de processos bem informados e articulados para apoiar verdadeiramente os artistas, os músicos que trabalham na criação. Assim, os criadores, compositores, músicos intérpretes ficam dependentes das empresas, das universidades, dos produtores, ou seja, da sociedade privada, que em geral, visa a cultura de massa. Assim, a cadeia produtiva em música (que já foi analisada nos Forum organizados pela gestão de Gilberto Gil, quando no Ministério da Cultura) fica prejudicada. Então os compositores precisam estar ligados ao ensino, aos empregos alternativos, etc. As obras ficam nas gavetas, os músicos tocam para ganhar dinheiro, os professores tentam ensinar música fazendo música mas não conseguem manter ou ter os instrumentos, os palcos, as partituras, e assim por diante. (AO)

Em termos de suas relações com o público, ou seja, de comunicabilidade social, observou-se que existiu um fenômeno que merece um certo destaque com respeito à execução das obras do GCB. O que realmente aconteceu, desde quando a sonoridade e as técnicas de composição dos membros do GCB soavam muito diferentes e inovadoras para a época, por que razões a Reitoria ficava sempre cheia quando eram apresentadas.

Para Jamary Oliveira,

O nosso público era principalmente de universitários em um período anterior à reforma universitária de então. A população universitária mudou e tornou-se mais influenciável pelos ideais dos governos militares.

Para Ilza Nogueira, as razões são as seguintes:

Por vários motivos. 1) Porque houve um trabalho bem articulado de educação musical informal, direcionado à formação de platéia para a música contemporânea; 2) porque o compositor saía do casulo e se articulava com a mídia; 3) porque a concepção musical, frequentemente miscigenando o contemporâneo com as raízes populares e folclóricas, era “atraente”; 4) e, finalmente, porque muitas vezes o público era incluído, como um participante ativo, na execução musical (e gostava disso).

Na opinião de Alda Oliveira,

[...] porque a platéia era mais engajada com a realidade da época, ou seja, os jovens em especial, iam à Reitoria não somente para ouvir música, mas também para terem oportunidade de discussão, participação social através das artes, e também porque na época a televisão ainda não tinha o poder que hoje tem sobre a sociedade.

Para Carlos Carvalho,

Esse é um fenômeno muito interessante. Se não estou enganado existia muita presença de público jovem. Na Bahia sempre houve receptividade ao novo.

Sobre a recepção da estética das obras do GCB pelo público da época, vale considerar que essa estética era uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. O GCB teve o papel de apresentar esse novo estilo aos grupos sociais com os quais interagia, como por exemplo, alunos da escola, público apreciador, conjuntos instrumentais e vocais que executavam as obras e professores da escola. Quais os procedimentos de divulgação, comunicação com a mídia e com o público da época que foram usados pelos membros do GCB para tornar a audição das obras uma atividade aceitável pelo público que lotava a Reitoria? Para essa pergunta, Agnaldo Ribeiro respondeu:

A divulgação era precária, mas ainda assim alguns eventos aconteciam com brilhantismo. Funcionava o boca a boca, uma ou outra nota em jornais, TVs, e cartazes afixados principalmente nas unidades de ensino. Ainda assim levava um grande número de pessoas, um conceituado público às casas de espetáculo. A reação do público era algo muito intenso, conivente com as propostas, aceitas sem restrições, porém avaliado, discutido, e tudo devidamente dentro de uma realidade que não se identifica com os dias atuais.

Jamary Oliveira observou que o público era atraído pelo desconhecido:

*É importante notar que o público de então não tinha receio do desconhecido. Ao contrário, ele era atraído pelo desconhecido. Este público é substituído inicialmente pelo avesso ao desconhecido e em direção ao seguro, e posteriormente ao que passou a ignorar completamente tudo que tivesse uma conotação sofisticada ou elitista. O público recente não gostava de rambotã (*Nephelium lappaceum*) sem jamais ter visto ou provado da fruta – ele temia que pudesse gostar. O atual nem sabe que isto existe.*

Nunca tivemos vida fácil com a mídia baiana e conseqüentemente com a divulgação de nossas atividades. A divulgação dava-se principalmente de boca a boca entre a população universitária.

Ilza Nogueira disse:

Já citei o aspecto da preocupação de Widmer e do Grupo com a formação do público; até desenvolveram um projeto de concertos didáticos com música contemporânea – “ENTRONcamentos SONoros” – com narração de texto explicativo, vinculação dos “objetos sonoros” encontrados na música àqueles ocorrentes na natureza ou da vida cotidiana, tudo ilustrado com projeção de imagens em diapositivos. Depois da “aula”, a obra era ouvida integralmente. O público do Grupo era entusiasta. Deve-se também dizer que era um público “particularizado”: eram geralmente jovens, estudantes universitários, e, por princípio, entusiasmados com as formas de expressão reacionárias. Um aspecto de aproximação com o público foi o arquivamento da formalidade tradicional, isto é, da maneira do músico (intérprete e compositor) se apresentar, desde seu vestuário até sua maneira de cumprimentar o público e agradecer; buscava-se quebrar a “diferença” visual ou qualquer noção de hierarquia que o palco pudesse simbolizar. A reação do público, não só em Salvador, mas também nos eventos nacionais no Rio de Janeiro, por exemplo, era bem mais positiva que a dos professores da Escola de Música, considerados de uma forma generalizada.

Alda Oliveira lembrou que

Antes (naquela época) tinha mais notícias sobre os concertos do que agora, não? Embora meio distorcidas, as críticas eram feitas, haja vista as críticas feitas no Rio por alguns críticos eficientes e aqui na Bahia, por Carlos Coqueijo. Quando tinha as Apresentações de Compositores e Festival de Arte, em geral saiam reportagens de página inteira ou meia página.

Aginaldo Ribeiro lembra que os espaços ficavam superlotados:

Talvez pela novidade, ao lado de uma época onde tudo era proibido, um evento desse porte movimentava quase toda a classe estudantil, principalmente a universitária. Realmente superlotavam os espaços onde se apresentavam qualquer manifestação artística, não só musical, contanto que tais propostas enaltescessem o novo, com uma linguagem renovadora, revolucionária. Belíssimos e importantes espetáculos teatrais e de dança contemporânea, ao lado da música nova, faziam a diferença entre o tradicional, e o mais ousado, mais condizente com a filosofia e os anseios de um povo sofrido, reprimido e vigiado, que atravessavam um período muito especial, difícil de viver com liberdade total. Era um tempo de ditadura...

Para você, o Grupo de Compositores da Bahia pode ser considerado como um laboratório de aprendizado, produção e trocas entre os seus membros, ou você aprendeu a compor de forma autônoma e individual?

Considero que aprendi muito convivendo com o GCB, pois além de participar das audições e discussões, participei como pianista e percussionista. (AO)

Laboratório de aprendizagem: foi isso também, mas acima de tudo uma bandeira de liberdade e expressão artística. Uma necessidade de se explorar á exaustão todas as possibilidades de chegar a um resultado satisfatório, apenas com o intuito de conseguir um ponto de equilíbrio e notoriedade do que era feito com muita dedicação, num espaço de tempo onde se pretendia calar a voz do artista! Ultrapassaram-se limites, tendo como resultado uma crítica positiva e a receptividade unânime em festivais, dentro e fora do estado, até mesmo em outros países. No meu caso particular, não fui membro fundador do grupo, já o encontrei envolto por um sucesso estrondoso, com boas críticas e receptividade coletiva em todos os eventos. Aprendi com muito estudo, muita garra, superando dificuldades, passo a passo, como acho que deveria ser. Sou grato aos meus professores, que sempre me incentivaram e depositaram um crédito de confiança em mim, e em meu trabalho. (AR)

Continuo em laboratório, e aprendiz. Aprender requer uma atitude receptiva, perceptiva e auto-crítica. Aprende-se menos com o professor do que com as reações do público e com a audição de obras. E esse laboratório o Grupo teve: ouvimos MUITO as obras “mestras” em grupo (em sala de aula), ouvimos muito a nós mesmos e aos colegas, sempre discutindo acertos e desacertos. Outra coisa positiva no aprendizado da composição é você se expor a públicos de culturas diferentes. (IN)

Como Leonardo Boccia (2010) afirma,

“Se considerarmos que cada cultura é o reflexo de muitas culturas em movimento, que cada indivíduo criativo é mola propulsora de mudanças culturais constantes em seu próprio grupo e que a partilha das culturas musicais, entre outras tradições, acontece desde o movimento nômade de grupos humanos, nos primórdios das civilizações, até a atual membrana virtual que envolve e une as sociedades em rede da era moderna, a música do mundo, assim como o mundo dos instrumentos musicais, provoca ações e reações similares às que se processam em campos de estudo voltados para as origens e o desenvolvimento da criatividade humana em cada sociedade.” (p. 24)

O laboratório de aprendizagem do GCB pode ser visto como um compartilhamento de culturas em movimento entre indivíduos dentro de uma sociedade de redes de influências e relacionamentos que provocou ações e reações para o desenvolvimento da criatividade, dentro do contexto da UFBA.

Como o Grupo de Compositores da Bahia trabalhou para imprimir significado às “obras de arte” produzidas pelos próprios membros? Para os entrevistados, um dos principais referenciais para o Grupo seria o caráter descritivo, dramático da realidade social brasileira, além das tendências identitárias individuais dos compositores. Portanto, as suas obras de arte tinham as impressões de suas identidades e idiossincrasias, expostas de formas sutis ou abertas, e, como bem disse Cerqueira, entendendo cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podiam criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras. Vê-se pelos pontos levantados nas entrevistas que esse significado múltiplo e interativo, buscando aproximação com a cultura brasileira é visto como uma tônica:

(AO) Para os membros do GCB cada obra já tinha um significado para eles. Nem sempre o que a obra significa para o compositor, significa para quem ouve e quem ensina ou consume. Para mim, o significado das obras dos compositores pode ser múltiplo, a depender do nível de conhecimento, de desenvolvimento musical das pessoas expostas às obras, do momento da audição, das intenções dos compositores, dos “acessórios” colocados ao dispor da performance (multimídia, projetores, microfones, amplificadores, dança, expressão corporal, visual ou dramática, textos, luzes, e outros efeitos para acentuar as emoções sugeridas). Mas, muitas vezes, o compositor visa exprimir um significado específico e muitas vezes pode até conseguir, haja vista as músicas de trilhas sonoras para filmes, que são muito eficientes para reforçar as emoções das cenas mostradas pelos atores, ou também nas composições para coreografias e histórias dramáticas encenadas em teatros e musicais. Os

membros do GCB em geral imprimiam significado nas suas obras, na minha opinião, usando os elementos que já mencionei antes: motivos da cultura brasileira, títulos bem sugestivos e quase literários para as peças, discussão pública das composições visando aguçar a curiosidade da platéia para as novidades inseridas nas obras e para o significado da obra dentro daquela realidade social, organizando concursos de composição erudita junto com composição popular, onde as platéias eram misturadas de propósito, visando erradicar essa grande lacuna existente entre os dois tipos de músicas dentro da nossa cultura.

(IN) No que diz respeito a “significado”, deve-se valorizar a relação muito íntima entre a música do Grupo e a cultura local. A música popular e folclórica, os tipos populares, os instrumentos étnicos, a mitologia sertaneja, o candomblé, fatos e personalidades históricas e a poesia baiana foram uma forte referência na obra de E. Widmer, L. Cardoso, F. Cerqueira, W. Smeták, P. Lima e A. Oliveira. A tendência “descritiva”, “paisagística”, “narrativa” relativa à cultura local está definida já nos títulos ou subtítulos de muitas obras. De Widmer, além da sua série de sete “Paisagens baianas”, podemos citar “Sertania – Sinfonia do Sertão”, e a “Sinfonia do médio São Francisco”; de Lindembergue Cardoso, temos “Rapsódia baiana”, “4 Aspectos da Bahia”, “Soterofonia”, “Lidia de Oxum” e “Castro Alves”, dentre outras; de M. Gomes, “Nordeste” e “Bahia 3 Aspectos (Choupanas em Arembepe, Taboão e Rua de Cachoeira)”; de A. Oliveira, “Baianas”, “Báfrica”, e “Capoeira”; de J. Oliveira “Sertão”; e de Paulo Lima, “Corrente de Xangô”, “Kirie de Nanã”, “Ibeji” e “Atotô dos Ibeji”. Creio que esse seria o primeiro referencial significativo da música dos compositores, enquanto Grupo. Naturalmente, deve-se considerar também as tendências individuais, como, por exemplo, em Agnaldo Ribeiro, cuja poética musical também é fundamentalmente narrativa, descritiva, porém com outros referenciais, principalmente derivados de sua forte relação com as artes plásticas.

Qual o valor desta produção para a cultura brasileira?

(LB) Penso que o valor de um legado como esse do GCB mostra-se essencial a reconstrução histórico-cultural do Brasil. No caso da música, entretanto, o registro das obras em partitura e gravações da época garante a recuperação de fontes primárias para análise e comparação de pesquisas futuras. A efervescência vanguardista daquela época pode ser considerada como elitista ou muito elitista, e, no entanto, os documentos deixados pelo Grupo

permanecem como fontes de estudo de um processo de reviravolta intelectual vivenciado naquele período. As recentes pesquisas sobre o GCB e sobre o movimento de vanguarda no Brasil e na Bahia se deparam com essa produção em arquivos diversos. A aproximação interdisciplinar no estudo deste tema torna-se essencial para o entendimento das razões que levaram o grupo a constituir-se na procura da nova música e modelos estéticos nos contextos cultural e histórico do Brasil em geral e da Universidade Federal da Bahia, em particular. Para a cultura brasileira a produção do GCB carece de estudos abrangentes que possam revelar conexões transversais entre os contextos histórico e cultural daquela época e seus desdobramentos ao longo da história até o presente. Um grupo interdisciplinar de estudos poderia desenvolver um estudo tão abrangente, pois são necessários conhecimentos de áreas distintas de conhecimento. A coleta de dados, entrevistas e a hierarquização dos eventos no contexto daqueles anos precisam desvendar algo que transcenda a prática de agrupamentos de informação e chegue ao entendimento da razão pela qual aqueles artistas pedagogos se reuniram entorno de ideias comuns ao GCB.

Capítulo V: Conclusão

Este quinto capítulo desenvolve uma análise sobre os dados coletados nas entrevistas semi-estruturadas, nas consultas aos compositores usando o procedimento de consultas a arquivos, jornais, boletins, lista de obras e programas de concertos. A partir da análise dos depoimentos das entrevistas, da observação dos integrantes do grupo e dos demais dados coletados, serão aqui levantados os usos, as estratégias e os sentidos que estes compositores negociam com as possibilidades de construção identitária do grupo mediado pelo processo educacional e artístico desenvolvido por Ernst Widmer com os seus alunos/colegas. Os dados coletados através dos vários instrumentos serão triangulados, com o objetivo de obter confiabilidade e validade para a pesquisa. Conclusões serão apresentadas após interpretação desses dados, visando responder a questão principal da pesquisa. Recomendações para futuros estudos serão apresentados contribuindo para o aprofundamento dos estudos sobre o foco deste trabalho.

Este trabalho de investigação sobre o Grupo de Compositores da Bahia descreveu o processo de desenvolvimento do grupo, desde a sua formação em 1966 até 1974 e o perfil identitário dos membros desse mesmo Grupo. Concluindo, apresenta-se uma síntese dos resultados do estudo.

A partir dos dados coletados e da contrastação com a literatura consultada, pode-se concluir que:

1. o processo de criação do Grupo foi influenciado não somente pela personalidade articuladora e aberta de Ernst Widmer como professor de composição, como também pelas personalidades questionadoras e articuladas dos seus membros, mas principalmente pelas próprias atividades criadas pelo Grupo, a saber: o concerto da Semana Santa organizado por Rinaldo Rossi, e a criação do Conjunto Experimental de Percussão, organizado pelos próprios estudantes com o objetivo de executar os trabalhos deles. Além desses, fatos concretos de produção artística, podem ser tomados como pontos relevantes para a criação do GCB, o nível amistoso e dinâmico das relações sociais e acadêmicas advindas do convívio mútuo dentro da própria

escola de música, a abertura pedagógico-administrativa daquela instituição de ensino como centro acolhedor para as iniciativas dos corpos docente e discente, assim como a grande necessidade de dialogar e debater os problemas sócio políticos característicos daquela época desafiadora e cheia de mudanças dentro da sociedade.

Durante este trabalho de pesquisa, encontrou-se uma informação relevante para qualificar como inovadora, uma simples porém importante atividade musical criada pelos membros do Grupo de Compositores da Bahia: a organização do Conjunto Experimental de Percussão. Na tese do percussionista e professor de instrumentos de percussão John Edward Boudler, intitulada “Brazilian percussion compositions since 1953: an annotated catalogue” concluída em 1983, este pesquisador encontrou 183 obras escritas para instrumentos de percussão feitas por 82 compositores brasileiros. Nesta tese de doutorado, Boudler escreve:

The first ensemble in Brazil was formed in Salvador, Bahia, in 1964, and lasted less than a year. It was reactivated in 1966 with a flourishing schedule through 1968. A group of musicians studying at the Universidade Federal da Bahia came together to perform their own compositions. They included Milton Gomes, Jamary Oliveira, Antonio Martins (Tom Zé), Carlos Veiga, Renato Roffe, Fernando Santos, and Professor Ernst Widmer.

Em contato realizado via *e-mail* neste ano (2010) com o professor Boudler para essa pesquisa, ele afirmou ter descoberto mais tarde que, antes do trabalho do grupo de percussão de Salvador, existiu outro grupo de marimbas em São Paulo, que talvez possa ser considerado hoje o primeiro. Mas pode-se perfeitamente contra-argumentar que, como este grupo paulista era um grupo composto apenas de marimbas, essa realização musical, apesar de ser significativa, de certa forma não invalida a informação contida na tese de doutorado de Boudler, desde quando o conjunto de Salvador foi realmente o primeiro conjunto composto por instrumentos de percussão de diversos tipos, envolvendo até mesmo outras fontes sonoras, colhidas da cultura percussiva local (atabaques, agogôs, e outros) e também objetos sonoros do cotidiano, como pedras, paus, papéis, garrafas, baldes, etc. Nesta tese foram listadas obras para instrumentos de percussão de Lindemberg Cardoso, Milton Gomes, Jamary Oliveira e Ernst Widmer.

2. O contexto sociocultural que propiciou o surgimento do Grupo de Compositores da Bahia foi inovador e desafiante, apresentando uma ordem política de ditadura militar no Brasil, com manifestações de estudantes, intelectuais e artistas progressistas. A cidade de Salvador oferecia oportunidades de participação em muitas atividades culturais promovidas pela Universidade Federal. Em especial, a população mais jovem era altamente beneficiada por este movimento cultural, pois os concertos, as palestras, as apresentações, os debates eram gratuitos e abertos à participação popular. O ambiente físico da Universidade Federal da Bahia, em especial da Escola de Música, era moderno e bem mantido. Na gestão do Reitor Edgard Santos os principais serviços oferecidos eram mantidos pelo próprio Governo Federal. Neste período, a Universidade Federal da Bahia pode ser considerada um grande pólo de novas produções estéticas e intelectuais, onde a vida baiana se articulou e identificou com as idéias, os produtos e as ações de muitas personalidades culturais ativas dentro desse contexto.
3. Os eventos marcantes da época, de natureza sociopolíticas assim como socioculturais foram a censura a liberdade de expressão e os movimentos internacionais contra a guerra e em defesa da paz. Foram mencionados nas entrevistas também, o movimento acadêmico de inclusão das artes na universidade e a implantação da reforma universitária.
4. O contexto de surgimento ou o berço do Grupo de Compositores da Bahia pode ser considerado o curso de música da Universidade Federal da Bahia, na cidade de Salvador. A Universidade estava bastante presente na vida da cidade de Salvador e tinha um programa de formação artística implementado por professores inovadores e corajosos, que foram trazidos pelo Reitor Edgard Santos. Nos antigos Seminários Livres de Música os alunos encontraram um ambiente todo novo, uma escola moderna muito bem cuidada, cheia de professores estrangeiros (em geral falando alemão), um currículo flexível onde o aluno podia escolher, opinar, questionar: era o ambiente do novo contrastando com o ambiente das escolas mais tradicionais nos moldes dos conservatórios. Outro fato relevante que impulsionou o desenvolvimento do Grupo foram os concursos e festivais de composição tanto em nível local como internacional, motivando os compositores a escrever obras de peso artístico para concorrer com outros profissionais da área.

5. As características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia foram a amizade e a interatividade entre os membros, a possibilidade e a intenção implícita nesta relação socioeducativa de ter as composições executadas, gravadas e editadas para divulgar o trabalho de todos, a visão de que era necessário e importante compor obras de qualidade e que expressassem a diversidade estética do Grupo nos diversos concertos, o processo vivenciado por todos de explicitação dos valores e princípios acertados entre os membros do grupo, a busca de uma identidade musical brasileira sem as características do nacionalismo da época, e a liberdade de elaborar elementos da cultura nativa e regional junto com procedimentos da vanguarda musical sem se preocupar com os purismos sistemáticos dos dodecafonistas. Ilza Nogueira menciona também a busca pela simplicidade como uma das características, como pode-se ver pela afirmação de Widmer no Boletim nº 2 do GCB, p. 14. Widmer fala sobre a necessidade do compositor expressar-se de formas mais simples visando a uma maior aproximação com o público. Ele escreveu: “Imagino o compositor de música erudita descendo de sua torre de marfim, tentando expressar-se de maneira mais simples, sem por isso trair a sua autenticidade.” Nogueira continua, afirmando: “Defendendo uma linguagem nova e ao mesmo tempo simples, o GCB pretendia tocar mais facilmente o seu ouvinte, conduzi-lo ao mundo imaginário da ‘invenção do futuro’. O ideal de unir a novidade à simplicidade também toca o ponto do cultivo ao signo novo.” (Idem, p. 17). Quando Nogueira faz a comparação entre o GCB e o Grupo Música Viva de São Paulo, ela ressalta que o GCB substituiu a visão da época, de que o novo era o requisito principal para dar valor à obra de arte. No ponto de vista de Nogueira, o GCB apresenta uma

noção da convivência de inovação e tradição, numa via de mão dupla permitindo cruzamentos *ad libitum*. É na união de inovação e tradição (em especial as várias tradições musicais da Bahia, populares e folclóricas) que se pode justificar a imediata aceitação da música do *Grupo de Compositores da Bahia*. E são as obras de Widmer, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira as que principalmente esclarecem como o grupo baiano conseguiu, durante o período de atividades coletivas (66 – 74), execução e difusão regulares, ser bem recebido pelo público. (2007, p. 17)

Para ilustrar esse ponto, é interessante trazer a colocação de Tom Zé sobre o seu próprio processo composicional. Um dos pontos que ele considera chave para o diálogo é estabelecer um “acordo tácito” com o público. Tom Zé descreve que, para ter aceitação popular, ele procura apresentar as produções, buscando uma relação de emoção para

verificar se há “capacidade de comunicação” entre a música e o público receptor. Com o humor característico dos membros do GCB, Tom Zé afirma não gostar do termo “público-alvo”, porque “parece que vai começar um tiroteio”!

6. Com respeito à fundação do GCB, concluímos que não houve um processo formal de criação do Grupo; ele jamais se constituiu como uma pessoa jurídica e funcionou informalmente sobre a tutela dos Seminários de Música e da Universidade Federal da Bahia. A sua criação foi menos uma fundação do que um lançamento para o público. O Grupo de Compositores da Bahia surgiu em 1966, quando Rinaldo Rossi organizou os concertos da Semana Santa no Teatro Vila Velha, situado no Passeio Público do Palácio da Aclamação, no bairro do Campo Grande, cidade de Salvador, estado da Bahia. Cada compositor envolvido no processo escreveu um pequeno oratório para câmbio, sopros e percussão. Foram os seguintes os membros fundadores mencionados no Boletim: Milton Gomes, Jamary Oliveira, Fernando Barbosa de Cerqueira, Tom Zé, Lindembergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, Ernst Widmer. Neste período houve ensaios, apresentações e regências. Foram 3 concertos bem sucedidos. O Grupo foi apresentado ao público e criado sem estatutos e ata de fundação, mas desde então, com um acervo de obras inovadoras. De acordo com Jamary Oliveira, embora funcionasse dentro da instituição escolar universitária, o GCB manteve-se uma organização independente, tanto no que diz respeito às categorias funcionais dos seus membros, quanto aos locais onde apresentavam as suas obras, que eram diversificados dentro do circuito de Salvador. A única propriedade do GCB eram as mapotecas, onde ficavam todas as partituras dos compositores participantes das apresentações e que era denominada como Acervo do Grupo de Compositores da Bahia (AGCB). Jamary ressalta que nos regulamentos das Apresentações de Compositores e dos concursos de composição constava sempre um item informando que as partituras submetidas ao evento passariam a fazer parte deste acervo do Grupo. Na concepção de Ilza Nogueira, a Declaração de Princípios que foi instituída para o GCB “é um documento de época, que revela a postura rebelde da juventude artística brasileira dos anos 60 diante da repressão do regime militar às formas de expressão artísticas. É um depoimento implícito sobre o patrulhamento dos espetáculos artísticos, e, principalmente, sobre o

temor ao poder de significação, comunicação e mobilização social das artes.” (2007, pp. 18-19)

7. Os contextos de origem dos compositores fundadores e convidados do Grupo variaram desde países da Europa e da América do Sul até pequenas cidades brasileiras. A minoria (1/5) dos fundadores era da Europa (Suíça e Hungria), a maioria era brasileira nordestina, proveniente do litoral de Pernambuco (Recife), do litoral da Bahia (capital Salvador e Ilhéus) e do interior da Bahia (Feira de Santana, Irapua, Livramento de Nossa Senhora e Saúde). As localidades encontradas foram: *Aarau, Suíça (Ernst Widmer), Suíça (Walter Smetak), Hungria (Nicolau Kokron), Ilhéus, Bahia (Fernando Cerqueira), Saúde, Bahia (Jamary Oliveira), Irapua, Bahia (Tom Zé), Recife, Pernambuco (Rinaldo Rossi), Livramento, Bahia (Lindembergue), Salvador (Milton Gomes, Carmem Mettig, Alda Oliveira e Ilza Nogueira), João Pessoa, Paraíba (Lucemar Ferreira), Belo Horizonte, Minas Gerais (Marco Antonio Guimaraes), Uruguai (Rufo Herrera).*
8. Em termos de uma linha do tempo, pode-se considerar que foram encontradas as seguintes etapas dentro do período estudado: a) a etapa dos “favos” ou etapa inicial (1966-1967), b) a etapa do “mel” ou etapa de desenvolvimento (1968-1973) e a c) etapa de “eterização” ou dissolução gradativa (1973-1974). Em 1965, Widmer esteve ausente da Escola de Música, pois estava em bolsa na Suíça. Por causa disso, alguns dos seus alunos foram estudar em Brasília, como Jamary e Rinaldo. Porém, a partir de 1966, observa-se um grande movimento. É a etapa que preferimos nomear com o termo usado por Ernst Widmer “favos”. É o ano de fundação do Grupo, quando houve muitas atividades, muita novidade, e um grande incentivo ao trabalho experimental.

A seguir, acontece a etapa que denominamos também com o termo usado por Widmer “mel”, ou seja, é o início da divulgação do Grupo e das suas obras, nos dois sentidos: de fora para dentro do Grupo e do Grupo para onde os membros pudessem estar presentes. A partir do concerto da Semana Santa, seguiram-se uma série de projetos visando à execução e divulgação das obras do Grupo: as Apresentações de Compositores da Bahia, os Festivais de Música Nova, a Declaração de Princípios, a publicação dos Boletins, assim como o projeto ENTROncamentos SONoros e as participações, como grupo, em diversos eventos importantes no País. Finalmente, a terceira etapa, que intitulamos de “eterização” (termo usado por Jamary

Oliveira). Do mesmo jeito natural que começou e se consolidou, o Grupo foi se dissolvendo, por fatores como a não convivência dos membros no mesmo espaço, seguimento de alguns integrantes para novos rumos profissionais, e, finalmente, pela morte repentina de alguns, embora em tempos distintos. Faleceram os compositores Milton Gomes e Nikolau Kokron, durante o período estudado.

As informações mais relevantes e que caracterizam as etapas mencionadas neste estudo foram apresentadas por Nogueira, no seu texto “Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais” (1999, pp.28-35). Estas informações foram contrastadas com os dados coletados nesse estudo. Houve consistência entre os dados apresentadas. Como achamos interessante agrupar essas realizações por fases ou etapas, apresentamos a partir deste ponto essas informações.

Na etapa “favos”, Widmer e os nove compositores, alunos e professores da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, fundaram o Grupo, que tem relação com a cultura da Semana Santa, ou seja, de um ritual da Igreja Católica. Os compositores foram estimulados por uma produção cultural a ser realizada no Teatro Vila Velha, e escreveram pequenos oratórios para coro, sopros e percussão. Esta atividade trouxe com ela o sucesso e estes começaram a se reunir para discutir sobre música, educação e composição. Em 1966 o Grupo apresentou mais 16 concertos, estreando mais 17 obras. A partir de 1967 o Grupo começou a registrar suas atividades nos *Boletins Informativos*, seu meio de comunicação oficial, enviados a pessoas interessadas e instituições. Como o movimento chamou a atenção da Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Bahia, foram iniciadas as Apresentações de Jovens Compositores, que incluíam um concurso ao vivo de obras inéditas, com júri interestadual, tendo o público como um dos jurados. A I Apresentação (nov. de 1967) foi bastante criativa, pois uniu, através de dois concursos, a música chamada "erudita" e a música “popular”. Através desse procedimento organizacional, o público de música popular assistiu aos concertos de música erudita e vice-versa. E também, alguns dos compositores e músicos “eruditos” participaram do concurso na sua versão “popular”. Além disso, os membros do júri popular tiveram a oportunidade de estar no contexto de uma produção tipicamente “erudita” e acadêmica. Em 1967, Anton Walter Smeták, recém-ingresso no Grupo, apresenta suas primeiras "plásticas sonoras" na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, pelas quais recebe o prêmio de pesquisa.

Na etapa que intitulamos “mel”, começa a acontecer o processo de divulgação nacional do trabalho do Grupo. Foi organizada a II Apresentação de Jovens Compositores que teve concurso de composição de âmbito nacional, tendo inscritas 22 obras de 13 compositores de 4 Estados brasileiros. Teve início também a série de Festivais e Cursos de Música Nova, que reunia professores e estudantes de vários Estados para um convívio intenso com a linguagem musical contemporânea. Nesta etapa também acontece a participação do Grupo no I Festival de Música da Guanabara (de âmbito nacional), tendo como resultado o fato de as cinco obras inscritas irem às semifinais e três delas ficarem entre as cinco premiadas. Em 1970 houve o II Festival de Música da Guanabara, com repercussão internacional, em concurso aberto a compositores das três Américas. Foram premiados Ernst Widmer (1.º Prêmio: *Sinopse*), Lindembergue Cardoso (3.º Prêmio: *Espectros*) e Fernando Cerqueira (Prêmio do Público: *Decantação*). Ainda em 1970, as obras de Milton Gomes (*A Montanha Sagrada*) e Fernando Cerqueira (*Contração*) foram selecionadas para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em Paris. Nesse período, dá-se 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. Nos *Boletins Informativos* podem-se encontrar 161 execuções de obras em 1971, sendo 55 estréias mundiais. Em 1972 o Grupo lançou o projeto ENTROncamentos SONoros para projetar a aproximação entre a arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público, ou vice-versa, conforme o próprio Widmer escreveu em 1972. Dentro dessa perspectiva relacional e interativa, surgem as obras *Rumos* de E. Widmer, na qual o compositor estimula e conduz a participação do público com sons produzidos por atividades corriqueiras (tilintar de chaveiros, assobios, palmas, vaias, risos, cochichos). A pretensão implícita no projeto era cativar o público para a música erudita contemporânea, aguçar a percepção e informar com relação à nova linguagem musical.

Em 1973 se inicia a etapa de “eterização”. Apesar da criação do Conjunto Música Nova (hoje Bahia Ensemble), sob a direção conjunta de Piero Bastianelli e Ernst Widmer ter sido um novo incentivo à composição, e um grande reconhecimento da relevância do trabalho do Grupo dentro do contexto da Escola de Música da UFBA, começou a acontecer menos encontros entre os membros do Grupo, desde quando não havia mais aquela grande necessidade de “lutar” coletivamente por apresentações de suas obras ou de organizar eventos artísticos que incentivassem a composição, pois essas conquistas já haviam sido incorporadas no calendário da escola e outras organizações já começavam a dar importância ao trabalho

composicional de vanguarda. Durante a excursão latino-americana do Conjunto, foram levadas obras dos membros do Grupo ao sul do Brasil, Paraguai e Uruguai. Em 1974 começou o Festival de Arte*Bahia, coordenado por Ernst Widmer, que foi realizado até 1982. Um fato que demarcou a relevância do GCB foi a solicitação feita pelo o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores ao compositor Jamary Oliveira, em 1974, por um texto. O governo federal publicou o informativo “Música no Brasil: Hoje”, em inglês, francês e alemão, com o intuito de divulgar a música brasileira no exterior. Neste informativo, Jamary Oliveira escreveu o artigo “O Grupo de Compositores da Bahia” que resume informações sobre o Grupo e sobre suas atividades.

Uma possível interpretação se segue neste ponto. Utilizando a teoria de Stuart Hall (2001), pode-se interpretar a partir dos fatos que aconteceram na história do objeto de estudo, que o GCB apresentou as três concepções de identidade colocadas por este autor.

A primeira concepção, a do “sujeito do Iluminismo”, onde o indivíduo é dotado de razão, de consciência e de ação de cunho “individualista”, surge quando a Declaração de Princípios aparece, com aquele traço de rebeldia ingênua de uma juventude esperançosa que negava a repressão do regime político vigente e que valorava a liberdade de expressão através de eventos e obras músico-artísticas. Neste caso, pode-se associar este sujeito “iluminado” como a figura de Widmer, ou a figura de Jamary, ou a de Milton Gomes, ou a de qualquer um dos membros que estavam piscando os seus raios de luz, cada um por seu turno, em sua área ou dimensão de contribuição para a unidade futura do Grupo. Esses sujeitos do Iluminismo estabeleceram processos de mostragem individualizada, de sinais conclamatórios, para um perfil de grupo que fosse diferenciado naquele contexto de atuação.

Depois, aparece o “sujeito sociológico”, que foi fruto da interação entre aquele “eu”, sujeito iluminado/iluminante e a sociedade, espelhada nas relações entre os membros do Grupo e os sujeitos que escutaram as obras, que tocaram e cantaram as composições produzidas, que escreveram críticas sobre as apresentações, que julgaram as obras que competiram nos concursos de composição realizados em âmbito estadual, nacional e internacional, que escreveram análises das obras e que publicaram textos sobre o Grupo e suas implicações estéticas, produtivas, educacionais e técnicas. A dimensão sociológica dos sujeitos do GCB foi maior do que se esperava e maior do que os próprios membros esperavam. Talvez até, este aspecto da recepção das obras possa ter deflagrado, de maneira lenta e corrosiva, o processo de eterização do Grupo dos anos 1974 em diante, apesar de

alguns membros terem sido contratados pela Escola de Música como professores de composição. Já que o perfil social, as relações afetivas, as conversas dentro da escola, no restaurante universitário, nas ruas, Reitoria e corredores foram elementos congregantes e colaboradores para o nascimento do GCB, no momento em que essas relações sociais de quase irmandade foram se tornando mais esparsas, pois cada um foi tomando o seu rumo pessoal, profissional e familiar, e foi recebendo os retornos que mereciam em relação à fama, ao prestígio e ao poder, e esses fatores que se relavam com esse sujeito sociológico foram tornando a rede de significados que unia o Grupo mais etéreo e frágil. Também não havia mais a necessidade da união por causas justas como poder ouvir a execução de obras, poder publicar partituras, pois todas essas possibilidades já haviam sido conquistadas naquele contexto escolar e artístico. Se os membros do GCB tivessem que lutar por algo, teriam de encontrar esses motivos e arregimentar os seus companheiros de batalha. Portanto, como o Grupo tornou-se “ser sociológico” dentro da Escola, com grupos musicais tocando as suas obras (haja vista o Bahia Ensemble, regido pelo maestro Piero Bastianelli), solistas diversos solicitando peças para seus instrumentos, e outros fatos, esse ser sociológico passou a atuar como tal, absorvendo os problemas do cotidiano profissional e familiar, esquecendo gradativamente a sua identidade de Grupo.

Nesta etapa que se segue, a “do sujeito pós-moderno”, começa a ser definido um sujeito não possuidor de identidade fixa. Nesta dimensão, a identidade, de acordo com Stuart Hall, pode ser formada e transformada constantemente em relação às formas pelas quais as pessoas são representadas ou interpeladas nos sistemas culturais que as rodeiam (Hall, 2001). A identidade pós-moderna é descrita por Hall. De acordo com a sua teoria, esta fase começa após 1970, com a globalização e opera com interesses de empresas transnacionais, com a desregulamentação dos mercados mundiais, com o fluxo global do capital, e com as tecnologias e sistemas de comunicação substituindo a antiga estrutura do Estado-nação. Para Hall, essa

[...] nova fase ‘transnacional’ do sistema tem seu ‘centro’ cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Está se tornando ‘descentrada’. Isso não significa que falta a ela poder ou que os Estados-nação não têm função nela. Mas essa função tem estado, em muitos aspectos, subordinada às operações sistêmicas globais mais amplas.” (HALL, 2003, p.35)

Interpretando-se esta etapa “transnacional” junto ao objeto de estudo deste trabalho, pode-se perceber os reflexos do movimento dos membros do Grupo de Compositores na época estudada em direção a uma postura “pós-moderna”, conseqüente ao início do processo de eterização já posto em andamento por volta de 1974. Como Widmer já encontrava outros afazeres administrativos, como as estruturas acadêmicas estavam em plena reforma e atraíam um número maior de alunos, o trabalho dentro da escola foi aumentando, e com o aumento de trabalho, a falta de tempo para reuniões e discussões filosóficas e estéticas, e com a diminuição de recursos para os conjuntos musicais estáveis da universidade, aquele “centro” de cultura artística e de criatividade que era a escola de música começava a estar sem um espaço para um contínuo desenvolvimento do Grupo, sem um “território” onde a ação criativa pudesse ocupar o espaço e o tempo. Neste período, as operações sistêmicas das entidades internacionais na área de música (concursos internacionais, festivais nacionais e internacionais, rede nacional de televisão, etc.) levaram o Grupo a buscar a participação em festivais e concursos internacionais sem, contudo, terem um apoio eficiente dos órgãos responsáveis pela Cultura, pelas Relações Exteriores ou pela Educação brasileira, que pudesse servir de elementos orientadores e de suporte para as ações e empreitadas culturais e artísticas de grande porte. Os interesses da universidade, dos órgãos político-administrativos do setor público, os interesses das empresas e entidades que organizavam os eventos de música começaram a interferir na unidade do Grupo, e sentimentos desagregantes como os de desinteresse, apatia, silêncio, orgulho e mágoa começaram a ocupar o espaço que antes era ocupado com o “espírito de grupo” para defender os interesses dos “indivíduos iluminados” que dele participavam.

1. Os relacionamentos sociais e acadêmicos dentro do Grupo eram de amizade, coleguismo e de respeito às diferenças individuais. Havia muita abertura para críticas construtivas aos trabalhos produzidos, muita camaradagem e respeito, apesar das diferenças de convicções estéticas.
2. Como professor de composição da maioria dos membros do Grupo, Widmer acreditava que era importante estimular a composição “livre”, ou seja, no nível de expressão musical do aluno. Esse trabalho de composição livre era feito tanto em paralelo e quanto antes do estudo da teoria. Para Widmer, o ambiente propício para o

processo de aprendizado de composição não podia deixar de propiciar atividades para aguçar a audição regular daquilo que era produzido pelo futuro compositor. Por isso, ele sempre estava preocupado em organizar eventos, produções onde os alunos estavam ativamente ouvindo as suas obras serem lidas, tocadas, cantadas, regidas e apreciadas pelo público.

3. A dinâmica interna do GCB apresentou membros fundadores e convidados. Curiosamente, dentre os seis Boletins publicados pelo Grupo, os de número 1, 2, 5 e 6 listam nomes de participantes e ex-participantes do Grupo de Compositores da Bahia. No número 1 (1967), são listados os 10 membros fundadores, que são Ernst Widmer, Carmem Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins, Lindembergue Cardoso, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Carlos Rodrigues de Carvalho e Rinaldo Rossi. Analisando-se as informações destes Boletins, observa-se que o grupo começa com os membros fundadores listados no Boletim 1 (p.14), mas nos Boletins números 5 e 6 (1970-1971), são listados como “fundadores” apenas os membros que estavam efetivos na época. Na interpretação desta pesquisa, membros fundadores são fundadores, pois tiveram a função de criar o Grupo e de participar das atividades iniciais de formação como grupo. Mas de acordo com o que foi publicado depois, entendemos que os membros atuantes preferiram publicar no Boletim que estes fundadores foram nomeados “ex-membros do Grupo”, por entenderem talvez, que, estando ausentes de Salvador ou sem funções de articulação dentro do Grupo naquele momento, aqueles fundadores originais deixaram de participar das atividades do mesmo. Conforme pode-se ler na p. 12 do Boletim 5/6, foram os seguintes os nomes e funções considerados na época:

Membros do biênio 1970/71

Honorífico	Walter Smetak
Fundadores	Ernst Widmer Jmary Oliveira Milton Gomes Lindembergue Cardoso
Convidados	Hufo Herrera Lucemar de Alcântara Ferreira Alda de Jesus Oliveira Agnaldo Ribeiro dos Santos Ilza Costa
Ex-Membros	Rinaldo Rossi Fernando Barbosa de Cerqueira Nicolau Kokron Yoo Antônio José Santana Martins (Tom Zé)

Carmen Mettig Rocha
Carlos Rodrigues de Carvalho
Marco Antônio Guimarães

Jamary Oliveira, em seu depoimento sobre o “O Grupo de Compositores da Bahia e a sua Declaração de Princípios”, comenta:

Hoje, olhando retroativamente percebo algumas injustiças, ou ao menos algumas omissões inexplicáveis. Mas, sem dúvida, a decisão mais danosa por parte dos membros ativos, embora provavelmente inocente, foi a de categorizar os membros no último “Boletim do Grupo de Compositores da Bahia” (BGCB). A maioria dos ex-membros não aprovou e não gostou. (p.2)

4. Uma iniciativa daquele porte artístico feita pelo Grupo não poderia ter tido sucesso não fosse o apoio dado pela UFBA, embora a estatura e a competência dos seus membros tenham sido um dos fatores mais relevantes para o desenvolvimento da organização. Certamente a Escola de Musica deu apoio logístico e também toda a infra-estrutura necessária ao funcionamento do Grupo e aos projetos desenvolvidos na época. Contudo, apesar desse apoio logístico importante, alguns compositores não consideram
5. Nesta pesquisa, pode-se mesmo levantar a hipótese de que o Grupo de Compositores desenvolveu um processo que não era “internacionalista”, vindo do modernismo europeu. O que aconteceu entre Widmer e os membros do grupo talvez possa ser chamado de troca cultural. Quando foi criado o Grupo Experimental de Percussão da UFBA, por estudantes que mais tarde vieram a fundar o Grupo de Compositores da Bahia, eles convidaram mestres da tradição da percussão da Bahia (Candomblé e Capoeira) para ensinar a eles como é que se tocavam os instrumentos musicais dentro desses contextos. Nessa época, os integrantes do Grupo, não se referiam a estas manifestações culturais como “culturas”, mas como “tradições”. Uma vez que aprenderam a tocar os instrumentos, fizeram composições aplicando os conhecimentos aprendidos. Porém, as suas composições utilizavam uma mistura de técnicas, idéias e valores de outras tradições, inclusive européias e do interior da Bahia, o que denominaram de eclétismo. Por exemplo, Jamary Oliveira compôs uma peça para percussão chamada *Transe*, que utilizava os toques de atabaques das festas de Cosme e Damião realizadas na região da Chapada Diamantina. Como disse Hall (2003), “Antes, a ‘modernidade’ era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um

tal centro, as ‘modernidades’ estão por toda parte, mas assumiram uma ênfase vernácula.” (p.44). Na década de 60, realmente, a modernidade parecia ser transmitida a partir do centro europeu, mas, no exemplo do GCB, era transmitida a partir das trocas realizadas entre os membros do Grupo, como também entre o Grupo e as tradições da Bahia. Assim, surgiram vários desdobramentos que questionavam os modelos centro-periferia. Esse processo, para a época, era bastante inovador. No contexto brasileiro, este processo convivia com uma tendência de composição altamente nacionalista. No GCB, os compositores vivenciaram as tradições culturais através das suas vivências na terra-natal e nas experiências educativas informais dentro dos grupos de capoeira, candomblé e outros. A partir da interpretação individual e idiossincrática, esses compositores selecionaram os elementos que se identificaram e colocaram dentro das suas obras. Essas adaptações, colagens, citações, impressões, referências tornaram as produções claros espelhos de identidades.

6. O trabalho do GCB pode ser considerado de extrema relevância para a formação de novos compositores dentro do contexto da Escola de Música da UFBA. O compositor Wellington Gomes, que foi aluno de Ernst Widmer e de Jamary Oliveira, responde a pergunta “Como você encara hoje as conquistas estéticas musicais do Grupo? Como este trabalho o influenciou?”, de maneira positiva:

Sim. Me influenciou muito. Aquele tipo de música que não estava baseado em uma reprodução do passado, mas da mistura entre inovação e criação musical ligados ao contexto cultural baiano e brasileiro foram itens suficientes para uma influência efetiva na minha produção criativo-compositiva.

Para a questão “Você poderia descrever qual a influência das pessoas do Grupo de Compositores, ou de algum dos seus membros em especial, na sua formação pessoal e profissional?”, Wellington Gomes respondeu:

Widmer e Jamary foram minhas portas de entrada no universo da composição. Eu não poderia chegar até onde cheguei sem a importante orientação destes mestres. Em especial, Widmer me chamou atenção para os aspectos culturais e transformadores do universo brasileiro – de como estes aspectos poderiam funcionar através da técnica composicional. Por outro lado Jamary me ensinou de maneira efetiva como extrair do mínimo uma grandeza artístico musical, econômica e bem elaborada, exercitando o ensino da composição de maneira pontual

e “responsável”. Eu não poderia esquecer de citar o terceiro membro que me influenciou com o seu repertório variadíssimo de atitudes composicionais – Lindembergue Cardoso – mesmo sem ter sido meu professor na disciplina “Composição”, atraiu a minha atenção de maneira definitiva com a sua inteligência compositiva.

7. Em termos de divulgação e comunicação com o público, as obras do GCB obtiveram um grau positivo de reações de platéias e críticos ao longo do período estudado e até mesmo posteriormente. O compositor Wellington Gomes afirmou na sua entrevista que “ As reações eram as mais diversas possíveis: surpresa, admiração pela criatividade apresentada, de dúvida e desconforto por alguns (que não sabiam lidar com este tipo de emoção musical desvinculada da construção compositiva convencional), além de muitas outras reações...” Em especial, a população jovem da época vibrava quando ouvia as músicas de vanguarda, chocando o ambiente tradicional, levando a platéia a participar do evento de formas variadas, desde a mera discordância, até o questionamento, o assombro, a vontade de movimentar o corpo, a participação real fazendo sons e efeitos sonoros com objetos corriqueiros do cotidiano, ou a concordância e o elogio e o prazer estético renovado.
8. Em termos de escolhas profissionais, cada membro fundador do GCB possuiu a sua identidade própria, tanto estética, como profissional dentro da área de música. Carmen Mettig Rocha afirmou na sua entrevista que ela preferiu dedicar-se mais à educação através da música, pois acredita, como Willems, que o trabalho educativo trabalha para um desenvolvimento harmonioso do ser humano. Ela escreveu:

Já nos dizia o grande pedagogo Willems que as duas correntes (as dos compositores e a dos educadores têm grande importância na história da Música. Os compositores, sempre vanguardistas, preocupados com novas estéticas, novas pesquisas sonoras, avançando e ampliando as suas possibilidades criativas enquanto os educadores com a responsabilidade educativa de seguir as etapas do desenvolvimento infantil, implementando e harmonizando as forças vitais da criança através de um sistema organizado.

Ambos da maior importância, mas se levando em conta que a educação musical de uma criança não se baseia apenas em experimentação e criação. É o desenvolvimento de um processo de musicalização, onde os aspectos fisiológico, afetivo e mental se interpenetram de forma harmoniosa, num trabalho humano através da Música.

Milton Gomes, apesar de trabalhar como médico, usava a música como forma de expressão da sua tranquilidade interior, espiritualizante e grandiosa, onde grandes blocos sonoros se projetavam nas temáticas brasileiras da seca sertaneja, das montanhas e do sagrado.

Jamary Oliveira sempre se identificou com a erudição, com a dificuldade, com problemas estruturais e desafios de qualquer sorte. Na sua carreira profissional, vários foram os desafios impostos a ele, tanto na sua dimensão pessoal como na dimensão da administração da escola de música (como consultor nas horas de aperto estrutural e político), e de outros setores do contexto. Tão logo a universidade conheceu o seu talento para analisar processos da universidade, ou a sua sagacidade para solucionar problemas “quase insolúveis”, o seu tempo foi sugado para estas relações de cunho administrativo e “quase advocatício”. Compulsivo com a exigência de precisão e qualidade na execução de tarefas, e na prestação dos serviços universitários como aulas, trabalhos de alunos, execuções musicais em concertos, estréias e apresentações artísticas, Jamary Oliveira passou com o tempo a dedicar-se ao seu próprio mundo interior, às aulas e a ajudar a resolver os problemas relacionados ao projeto de consolidação da área de Música no Brasil. Assim se identificou com esse movimento de defesa da área musical no contexto governamental, conseguindo articular, junto a outros colegas, a consecução das decisões do SINAPPEM, como a criação da ANPPOM, da qual foi presidente por quatro anos. Mas a sua principal identificação acontece com o ensino, com o conhecimento eletrônico e computacional, com a apreciação de obras musicais do repertório erudito de várias épocas e com a análise e a teoria da música.

Fernando Cerqueira parece mais se identificar com a composição, com o trabalho de oficinas sonoras em contextos educativos e socializantes, e com as relações profissionais do músico com a área da aplicação profissional (orquestra, canto, conjuntos, performances de arte integrada, oficinas de música experimental). Fernando sempre se identificou com a regulamentação da profissão do músico e com o retorno que essa dedicação pode dar ao profissional que exerce o metier.

Rinaldo Rossi sempre se identificou com a parte prática e movimentada da profissão do músico. Estava sempre organizando coisas, regendo alunos, procurava organizar pequenos cursos dentro da escola, ou seja, identificava-se com atividades em que ele estivesse na liderança. Tinha tendência a engordar, de forma que estava frequentemente suando ao

executar qualquer atividade física, as quais exercia com total dedicação, energia, qualidade e simpatia pelos que delas participavam.

Widmer se identificava tanto com o ensino como com a profissão de compositor e em ser artista. Além de ser um competente músico, gostava também de pintar, desenhar, e se preocupava sempre com a regência, com a precisão dos gestos, apesar de ter um físico magro, alto e um tanto desengonçado. Como sempre lutava por inserir obras de vanguarda nos programas de concertos, para incrementar o trabalho docente na escola no campo da composição, o ensino era transformado em laboratório para as suas tendências artísticas inovadoras. Widmer tinha um grande poder de articulação para a organização de eventos, produções e ocasiões para divulgar a música produzida por ele e pelos seus alunos. Era uma pessoa que apreciava o inusitado, tinha curiosidade pelo desenvolvimento de pessoas e apresentou um grande talento para o uso da linguagem, oral e escrita. Em pouco tempo aprendeu a dominar o português, chegando a se comunicar de forma erudita talvez, melhor do que um nativo.

Dentre os membros fundadores do Grupo, os que mais se identificaram com o metier de compositor foram Widmer, Lindemberg e Fernando. Sem dúvida, a obra desses três compositores, pode demonstrar essa identidade de forma transparente e clara. A recepção do público aos trabalhos apresentados destes compositores sempre foi diferenciada, e a reação deles aos concertos e a essas reações parece ter influenciado sobremaneira a atitude composicional nas obras produzidas e nas suas realizações posteriores.

Carmen Mettig Rocha demonstra na sua entrevista e também pelas suas realizações, ter-se identificado mais com as atividades educacionais do que com a composição de vanguarda. Carmen demonstra na sua entrevista, que depois de vivenciar a fase bem experimental da composição na escola, ela decidiu se dedicar á composição pedagógica. Na sua entrevista, Carmen afirma ter assistido

excelentes apresentações e tantas outras que não apreciei tanto. A música contemporânea ainda vai evoluir muito e tudo ainda pode acontecer, até voltar ao tonalismo sob outros parâmetros???? ou não, ou quem sabe, criando novos instrumentos com possibilidades sonoras diferentes! ??? No início foi muito difícil! A inovação atingia limites que não me agradavam! Lembro-me que em um desses concertos tive de sair um pouco pois os harmônicos altíssimos utilizados pelos violinos numa duração muito extensa, me deram tontura! Em outro, o intérprete colocou bolas de gude no piano de cauda e batia a tampa do piano num gesto bastante agressivo! Aconteceram concertos com grande público e outros , menos.

Podemos dizer que esses acontecimentos fizeram parte de uma época inicial

bem experimental e , com certeza, com o intuito de realmente chocar o público. Mais adiante as coisas foram tomando suas devidas proporções e tivemos excelentes apresentações que realmente colocaram em evidência mundial o GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA.

Esta expressiva descrição de Mettig Rocha ilustra de forma honesta e clara como muitas pessoas sentiam e reagiam às inúmeras tentativas de projetar a nova visão artística dos compositores, e que foram postas em prática durante os concertos da vanguarda musical dos Seminários de Música da UFBA.

Semelhante à visão posta por Gramsci para a universidade, o trabalho realizado na prática com o GCB por Ernst Widmer, dentro do contexto educacional da UFBA, reconheceu, diferenciou, permitiu e estimulou como professor o uso de elementos culturais brasileiros e aplicou os modos e os instrumentos de difusão da cultura no trabalho educativo-formativo, articulando modos de desenvolvimento das mentes intelectuais importantes como a indução, a dedução, a lógica formal e principalmente, a dialética. Neste cenário do GCB, a função da universidade foi vista como espaço de elevação da cultura, de superação do "senso comum" e de formação dos cidadãos capazes de uma compreensão homogênea das várias dimensões da sociedade. A atuação dos intelectuais compositores do GCB representou de modo parcial, simbólico e mistificador o momento histórico através dos conteúdos de muitas das obras compostas, apontando os antagonismos sociais e exprimindo as contradições, como expressões abrangentes da realidade histórico-política do momento histórico em que atuava. As peças "Quatro poemas opus nada" para voz e piano, "Sanctus" para 10 solistas, 10 metrônimos e corno, de Jamary Oliveira, assim como a obra "Monólogo da multidão" para orquestra e corno de Fernando Cerqueira por exemplo, podem ser vistas como uma crítica à ideologia hegemônica, como expressões culturais avançadas que estão articuladas politicamente, pois exprimem de modo simbólico os antagonismos e contradições da realidade histórica-política do momento, de forma sutil e artística. Através das suas obras, os intelectuais em formação do GCB fizeram críticas explícitas, muitas vezes de forma velada, rompendo com o discurso antigo, seja no âmbito teórico ou/e prático, recriando um novo processo cultural, com novas formas de sociabilidade nos ambientes dos concertos e das apresentações de compositores, desenvolvendo novos comportamentos no ambiente universitário como a solidariedade, a igualdade social, a colaboração, a discussão aberta sobre o trabalho do Grupo, a crítica construtiva honesta e pontual visando o crescimento como compositores. Gramsci afirma que a

“difusão da filosofia da práxis é a grande reforma dos tempos modernos, é uma reforma intelectual e moral que realiza em escala nacional, o que o liberalismo não teve êxito em realizar, senão para camadas restritas da população”(p. 1292).

O trabalho do GCB fez desenvolver um movimento de superação do senso comum²⁵ na composição dentro da escola de música da UFBA. Nesse sentido, o intelectual gramsciano²⁶, no caso, o compositor Ernst Widmer, teve um papel central nesse processo, fortalecendo a aproximação com os “simples” (os compositores nativos, as platéias) e na construção de uma visão de mundo. Para Gramsci, o trabalho de elevação da cultura das massas não é algo que ocorra mecanicamente, mas de formas criadas que envolvam a velha concepção como parte das novas. Portanto, para Gramsci, uma nova visão de mundo só se torna cultura de massa quando se torna uma espécie de credo. Para isso é necessário ter consciência de processos metodológicos eficientes e adequados, semelhantes aos que foram desenvolvidos pelo GCB na Salvador da época, mesmo tendo sido esses processos ainda ingênuos, embrionários e sem uma forte continuidade histórica no contexto.

Em termos de um processo educativo usado por Widmer relacionado à avaliação, Costa Lima relatou na sua tese a relevância do contato sociocultural entre os membros do Grupo, da possibilidade e da aceitação das diferenças individuais e das diferentes tendências estilísticas em ambiente de “suspensão de julgamento”. Essa decisão de não trabalhar pedagogicamente com a análise crítica nas etapas iniciais foi muito benéfica e pertinente à identidade do Grupo, desde quando foram aceitas todas as idiosincrasias individuais, sem críticas e com aceitação, não somente no tratamento processual e metodológico, mas também na realização dos produtos artísticos e nos estilos de trabalho. Portanto, dentro dos traços identitários do GCB considera-se também a atitude de respeito às idiosincrasias, vistas sob os múltiplos ângulos:

²⁵ Senso comum é a filosofia espontânea das multidões.

²⁶ Gramsci diferencia o intelectual tradicional, que se caracteriza pelo seu afastamento da classe social, e o orgânico, que surge no interior da própria classe, dá sentido e organicidade.

composicional, artístico, educativo, metodológico, estético, pessoal, sócio-relacional, cultural e político.

Gramsci queria compreender o ponto sobre o qual estão unidos todos os intelectuais, independente de sua categoria. Para ele, este ponto de unidade está no conjunto das relações sociais, e não na atividade intelectual intrínseca. Relacionando-se esta observação ao Grupo de Compositores da Bahia, a categoria em que se estabelecem os membros do Grupo é a de professores universitários de composição musical. Porém, o ponto de unidade desses intelectuais pode estar no conjunto das relações sociais estabelecidas a partir das atividades formais e informais estabelecidas entre eles. Estas relações sociais aconteciam em vários contextos socioculturais: no espaço da Escola de Música, no Restaurante Universitário da UFBA, nas atividades organizadas na disciplina Composição, que eram várias: audições de novas obras internacionais de vanguarda musical, técnicas composicionais de música, teoria da música, apreciação musical, harmonia, contraponto, pesquisa de novos timbres instrumentais e vocais, busca de novos sinais para a grafia contemporânea usada nas partituras inovadoras, exercícios de composição com formas tradicionais como cânones, rondós, sonatas, improvisos estruturados e livres, etc. Essas relações entre os membros do Grupo eram também realizadas durante as Apresentações de Jovens Compositores na Reitoria, os Concursos de Composição dos Festivais de Arte da UFBA, os ensaios das estréias das obras compostas pelos membros do Grupo e durante as conversas informais em encontros sociais em bancas de esquinas, baianas de acarajé, bares, teatros e nas ruas.

Tomando alguns depoimentos de pessoas que conviveram com os membros do Grupo, observa-se que Widmer, como professor da maioria dos membros, colocava-se frequentemente numa relação de amizade, companheirismo, modéstia, de aprendiz, como se fosse um colega mais informado que os demais. Ele detinha autoridade típica do professor, mas não exercia ou impunha essa autoridade para os demais, de forma que ele estava sempre aberto para ouvir as opiniões e os desejos dos demais. Ele era também um organizador e implementador das idéias dos membros do Grupo, incentivando qualquer um a colocar suas idéias para fora, mesmo que fossem difíceis de serem compreendidas ou aceitas pelos demais. Jamary Oliveira foi sempre um contestador, polêmico, exigente e detalhista, muito criativo e perspicaz dentro do Grupo. Este lado organizacional e questionador de Jamary contribuiu para que, junto à compositora Ilza Nogueira, fossem pessoas fundamentais na realização do Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e do Ensino Musical no Brasil

(SINAPEM) e na criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) em 1988, em Brasília. Muitas vezes ele direcionava, organizava e questionava até mesmo professores mais experientes ou com mais autoridade que ele. Fernando Cerqueira, que era um compositor sempre muito bem formado em filosofia e detalhista, muito questionador e dono de uma fluência verbal e eloquência que sempre ajudava nos debates sobre a estética das obras lançadas na época. Lindembergue sabia como articular-se de diferentes formas com as platéias da época, tanto que era um dos compositores mais aclamados, pois sabia como ninguém, encantar o público e os próprios colegas e amigos com surpresas, muito humor, combinações sonoras agradáveis e rústicas, porém com técnica composicional complexa. Porém, estas características de articulação musical com as platéias da época era uma das características identitárias mais marcantes dos membros do Grupo, embora uns se destacassem mais que outros. Eles usavam ritmos bem brasileiros misturados com técnicas musicais inovadoras, temas que cativavam os mais jovens, textos falados e cantados que falavam da seca, da fome, dos temas nordestinos, das lendas brasileiras, dos temas internacionais mais proeminentes na época como as guerras, a violência, a injustiça, o preconceito, como também de temas mais filosóficos como eternidade, sabedoria, fé, humanidade, etc. O Dr. Gomes mostrava-se muito espiritualizado, contemplativo. Suas obras apresentam esses sinais identitários, através do uso de notas longas, sons sobrepostos em grandes blocos sonoros, dinâmica da intensidade que desenvolve planos médios e suaves.

Aplicando e desenvolvendo a visão de Antonio Gramsci sobre o conceito de intelectuais, pode-se lançar um olhar sobre o Grupo de Compositores da Bahia como todo grupo social, que nasce no terreno da função essencial do mundo da produção composicional da área de música. Ao surgir, este grupo criou para si e para a sua organicidade, camadas de intelectuais que também deram um corpo de certa forma heterogêneo na sua diversidade interna dos seus membros, e também uma consciência da própria função nos campos social, artístico, político e educativo (econômico). Pode-se considerar que os compositores do GCB representam uma elaboração social superior (Gramsci p. 15), considerando que se caracterizam por uma certa capacidade dirigente e técnica (isto é, intelectual) tanto na esfera de sua atividade e de sua iniciativa, como também em outras esferas próximas da produção econômica e educativa. Embora Gramsci não se refira à esfera educativa neste item específico, considera-se aqui que a esfera educacional está ligada à econômica e à política, desde quando elas estão ligadas intrinsecamente, em especial, no âmbito universitário. A elite

universitária pode assim ser chamada porquanto neste contexto são trabalhadas a capacidade de organizar a sociedade em geral e todo o complexo de serviços, pois ela reconhece a necessidade de criar condições favoráveis a expansão da própria classe ou do desenvolvimento da capacidade de escolher os seus empregados especializados ou prepostos, a quem confiar a atividade organizativa das relações gerais de fora da organização. A atividade de composição é uma das especializações da área de música, como também são as sub-áreas das práticas interpretativas (canto, regência e execução dos diversos instrumentos musicais), da educação musical, da musicologia, e da etnomusicologia. Em sendo uma especialidade de cunho criativo musical, pela sua própria natureza composição utiliza conhecimentos de múltiplos meios. A atividade composicional é uma especialidade cujos participantes podem ser considerados um grupo que além de desenvolver uma função essencial no mundo da produção em música e outros campos, ela elabora os seus próprios intelectuais orgânicos.

Sob a ótica da teoria de Gramsci, pode-se deduzir que os compositores do Grupo de Compositores da Bahia pertenciam a uma categoria de intelectuais ligada à universidade, pelo serviço do ensino, ou seja, pelo seu trabalho de professores de música na especialidade composição, dentro da Escola de Música da UFBA, pois faziam instrução das técnicas compositivas em música, ensinando os alunos a lidar com a ciência e a tecnologia musical da época. Eles também organizaram a “instituição” do estatuto do Grupo que consideravam um organismo fora da escola, ou seja, para trabalhar com a vida artística da cidade, através das demais organizações formais e informais da vida social da época (teatro Vila Velha, teatro Castro Alves, Fundação Gregório de Mattos, terreiros de candomblé, escola de Arquitetura da UFBA, jornais da cidade, empresas patrocinadoras dos festivais e concursos de composição organizados por Widmer dentro da UFBA, etc.) A atividade do Grupo era tanto ligada à “aristocracia” da classe universitária, como ao mesmo tempo, procurava romper com esse elitismo acadêmico-artístico, através da criação do instituído Grupo de Compositores da Bahia, que era “contra todo e qualquer princípio declarado”, que podia portanto penetrar nos mais diversos ambientes socioculturais que estavam em redor da Escola de Música da UFBA. Era portanto um grupo especialista de profissionais e estudantes, membros de um organismo plurifacetado, que ao mesmo tempo detinha os intelectuais orgânicos acadêmicos, que usavam os privilégios estatais ligados à universidade, e os demais grupos da sociedade em geral, fossem eles formais ou informais. Os membros do GCB têm o “espírito do grupo” e têm consciência da interrupção da continuidade histórica. Apesar de terem sido alunos de Widmer

e de outros professores da EMUS, eles se consideram em grande parte, autônomos e independentes do grupo dominante.

Quanto ao ensino de composição em Salvador, BA, dentro da EMUS, pode-se afirmar que antes do GCB este era ainda incipiente, apesar da presença do ilustre compositor Koellreutter nos antigos Seminários Livres de Música e dos artistas contemporâneos de vanguarda musical que visitavam a Bahia a convite da administração para sustentação da produção cultural na vida artística incrementada pela UFBA. Foi com Widmer e seus estudantes de composição que houve um enorme desenvolvimento obtido pela atividade de ensino e pela organização do GCB, fazendo emergir, portanto, outras categorias e funções de intelectuais, aprofundar e ampliar a intelectualidade de cada indivíduo e aperfeiçoá-las com o passar do tempo. Por exemplo, quase todos os remanescentes do Grupo, e também aqueles que com eles estudaram, fizeram estudos de pós-graduação e em geral, ocuparam posições de liderança em suas áreas de especialização. Gramsci explica que a escola é o instrumento para elaborar os intelectuais de diversos níveis. A complexidade da função intelectual pode ser objetivamente medida pela quantidade das escolas especializadas e pela sua hierarquização. Para Gramsci, quanto mais extensa for a área escolar e quanto mais numerosos forem os `graus` `verticais` da escola, tão mais complexo será o mundo cultural, a civilização de um determinado Estado. (pp. 19-20) Nesse sentido, o trabalho do Grupo de Compositores contribuiu muito para o desenvolvimento da área de música no Brasil. Para Gramsci “A relação entre os intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como ocorre no caso dos grupos sociais fundamentais, mas `mediatizada`, em diversos graus, por todo o tecido social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente `funcionários`. (p. 20) Seria possível medir a organicidade dos diversos estratos intelectuais, sua conexão mais ou menos estreita com um grupo social fundamental, fixando uma gradação das funções e das superestruturas de baixo para cima. Gramsci considera dois grandes planos superestruturais: da sociedade civil e o da sociedade política ou Estado. Estes planos “correspondem, respectivamente, à função de `hegemonia` que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de domínio direto´ ou de comando que se expressa no Estado e no governo `jurídico.`” (p. 21)

Nesta relação entre o trabalho do Grupo, suas identidades e a sociedade privada e estatal, houve divulgação, respeito, projeção internacional, incorporação em programas de concertos não só no Brasil como no exterior, e desenvolvimento de trabalhos analíticos em

teses e dissertações, e pesquisa com apoio e fomento do CNPq. Porém, em termos de projeção nas estruturas gerais da sociedade (escolas, programas de ensino, gravação de discos, divulgação na mídia, incorporação a longo prazo das obras em programas de concerto, realização de concursos de composição, apreciação em contextos socioculturais de classes B, C e D, etc.) o trabalho do Grupo não apresentou resultados contínuos e auto-sustentáveis.

Gramsci buscou encontrar os limites da conceituação de intelectuais a partir do conjunto do sistema de relações na qual as atividades intrínsecas se encontram no conjunto geral das relações sociais. Gramsci oferece como exemplo, o operário. Este não se caracteriza especificamente pelo trabalho operacional ou manual, mas por este trabalho em determinadas condições e com determinadas relações sociais. Para Gramsci não existe trabalho puramente físico. Gramsci afirma: “em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora.” (p. 18) Por este pressuposto Gramsciano, “seria possível dizer que todos os homens são intelectuais mas nem todos os homens tem na sociedade a função de intelectuais[...]” (p. 18) O exemplo que Gramsci dá no seu livro “Cadernos do Cárcere” é o seguinte: se alguém fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates. Em música, fazendo a analogia desta visão de Gramsci, se alguém no seu conceito, formar-se historicamente categorias especializadas para a função de intelectual. Estas se formam articuladas com todos os grupos sociais e principalmente, com os mais importantes, sofrendo elaborações amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante. No caso do GCB, pode-se considerar que esse grupo social dominante foi o Grupo da Universidade Federal da Bahia, e dentro deste, os membros dos corpos docente, técnico e artístico da Escola de Música da UFBA e os órgãos e instituições do entorno social que lidavam com a música no contexto local da época, como o Teatro Villa Velha, o Teatro Castro Alves, as Secretarias de Cultura e Educação do Estado e do Município.

Como afirma Gramsci, “todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão for capaz de elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos.” (p. 19) E, continua Gramsci, “A escola é o instrumento para elaborar os intelectuais de diversos níveis. A complexidade da função intelectual nos vários Estados pode ser objetivamente medida pela quantidade das escolas especializadas e pela sua hierarquização: quanto mais extensa for a ‘área’ escolar e

quanto mais numerosos forem os ‘graus’ ‘verticais’ da escola, tão mais complexo será o mundo cultural, a civilização, de um determinado Estado.”(p. 19) Para Gramsci, existe uma correlação entre a capacidade de fazer produtos e capacitar pessoas para construir coisas e o nível de complexidade e desenvolvimento de um país ou de uma empresa. O mesmo acontece na preparação dos intelectuais nas escolas. Mesmo na preparação técnico-cultural mais refinada e especializada existe a correspondência de uma maior ampliação possível da difusão da instrução e também um maior empenho para favorecer o acesso do maior número de interessados aos graus intermediários naquela especialidade. (pp. 19-20).

Aplicando a teoria de Gramsci ao caso específico do GCB, todos os seus membros tinham interesse em ampliar essa base social para “dar a alta cultura e a técnica superior uma estrutura democrática” (p. 20), sem no entanto refletir ou discutir possíveis crises de desemprego ou baixa remuneração, como ocorre frequentemente em todas as sociedades modernas onde o conhecimento técnico e especializado é difundido de forma ampla para a comunidade. Apesar de serem na sua maioria estudantes de composição e de terem muita consciência crítica e social naquele momento histórico e político, os membros do GCB discutiam mais sobre temas relacionados a composição musical, sobre as diferentes idéias de produção artística, sobre as formas de divulgação de suas obras, discutiam sobre novas obras de vanguarda oriundas de outros países, sobre estética, e sobre as conquistas políticas de liberdade e paz social.

No caso da escola de composição onde o Grupo foi gerado, a relação entre os seus intelectuais e o mundo de produção não foi imediata mas sim, ‘mediatizada’ por todo o tecido social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os membros do Grupo eram ‘funcionários’ ou ‘estudantes’.

Finalizando este trabalho, reconhece-se que o trabalho do Grupo de Compositores da Bahia pode ser apontado como um exemplo *sui generis* de perfil identitário, pois apresenta características que transpõem o regional e o nacional. Pode-se notar que este Grupo foi citado nas principais referências internacionais sobre música, tais como os alemães *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e o *Rieman Musik Lexikon*, o britânico *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o italiano *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e dei Musicisti*, o espanhol *Diccionario de la Musica y los Músicos*, dentre outras fontes importantes. A produção criativa do Grupo de Compositores da Bahia não aconteceu num

vazio. Ocorreu não só pelo talento das pessoas envolvidas, mas também por muitas outras variáveis daquele rico contexto do reitorado de Edgar Santos na UFBA e dos que se seguiram.

Concluindo, Nogueira (1999, p.1), mostra, através da afirmativa abaixo, que o GCB pode ser considerado um grupo original na cena contemporânea. Ela afirma que:

Este movimento, de amplas e profundas conseqüências na cultura e na educação musical na Bahia, é especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e difusão musical daquela Universidade. Esta influência refletiu no interesse pela contemporaneidade, no cultivo da criatividade, no respeito pelas tradições musicais das distintas etnias que convivem na Bahia, na conscientização do valor da música como bem cultural e no despertar para a reflexão sobre as funções sociais da música.

E para a geração mais nova de brasileiros, o Grupo de Compositores da Bahia serve de símbolo identitário, fruto de um ambiente de convivência multicultural, criativo, participativo e inovador, que possibilitou resultados surpreendentes e que servem de referencial até os dias atuais, no cenário da intelectualidade e da composição nacional e internacional.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- ALVES, PAULO CESAR (Org.). **Cultura: Múltiplas Culturas**. Baurú, SP: EDUSC; Salvador, BA: EDUFBA, 2010.
- ARAÚJO, S. Políticas públicas e redes de cultura. **Cultura no Ponto**, Salvador, v.1, n. 1, pp. 21-22, 2006.
- BASTIANELLI, Piero (Org.). **Lindembergue Cardoso: 31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda**. Salvador: Centro Editorial e Gráfico da UFBA, 1991.
- BAUMAN, Zigmunt, 1925 – **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchio**; tradução de Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- BÉHAGUE, Gerard. Ernst Widmer. In: SADIE, Stanley (Org.) **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 20, p. 397-398.
- BÉHAGUE, Gerard. **Music in Latin America: an Introduction**. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- BÉHAGUE, Gerard. **The Beginnings of Musica Nationalism in Brazil**. Detroit: Information Coordinators, Incorporated, 1971.
- BIRIOTTI, Leon. **Algunas reflexiones sobre la "Declaración de principios de los Compositores de Bahia"**. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 3, p. 8-10, 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>
- BOCCIA, Leonardo (org.). **Interdisciplinaridades e cultura**. Salvador: Programa multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade – UFBA, 2009.
- BOCCIA, Leonardo. **Choros da Humanidade. Música e Farsa Cultural**. Salvador: LVBOCCIA, 2006.

- BOUDLER, John Edward. **Brazilian percussion compositions since 1953: an annotated catalogue.** Tese de Doutorado. Chicago, Illinois: American Conservatory of Music, 1983.
- BRIGGS, Charles L. **Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research.** Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1986.
- BRIGGS, Charles L. **Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research.** Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção.** São Paulo. Editora Perspetiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. **Smetak, para quem souber. Retorno ao futuro – catálogo.** Salvador. Associação dos Amigos de Smetak, 1985.
- CARDOSO, Lindembergue. **Educação musical: método.** Salvador: edição pessoal, 1972.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Ângelo. **O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas.** Salvador: Tese de Doutorado, PPGMUS/UFBA, 2004.
- CERQUEIRA, Fernando. **Musicalidade e poesia. Anseio e recusa do sentido. O texto poético e a música.** Salvador: Fundação Gregório de Mattos / Quarteto Editora, 2006.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** SP: Iluminuras, 1997.
- COHEN, L.; MANION, L. **Research Methods in Education.** Londres, Routledge, 1994.
- CROTEAU, D. e HOYNES, W. **Media Society. Industries, Images and Audiences.** Londres, Sage, 2000.
- DAYRELL, Juarez. (Org.). **Múltiplos Olhares sobre Educação e Cultura.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- DENZIN, Normank & LINCOLN, Yvonna (eds.) **Collecting and Interpreting Qualitative Materials.** Thousand Oaks, California: Sage Publications Inc., 2003.

Doutorado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2009.

GEERTZ, C. **The Interpretation of Cultures**. New York, Basic Books, 1973.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia. Estratégias Orquestrais**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GRAMSCI, Antonio. Carlos Nelson Coutinho (Trad.) **Cadernos do Cárcere. Volume 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GUIMARÃES, Marco Antônio. **Instrumentos musicais brasileiros**. São Paulo: Rhodia S.A., 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERRERA, Hufo. **Sobre o manifesto inaugural do Grupo de Compositores da Bahia**. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 3, p. 6-7, 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>>

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. Salvador: FAZCULTURA/COPENE, 1999.

LISBOA, Christian Alessandro. **A intenção do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra *Piano Piece* de Jarmy Oliveira**. Tese de Doutorado. Salvador, Bahia: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2008.

LUDES, Peter e BOCCIA, Leonardo. **A linguagem mundial das imagens-chave: ciência da computação, ciências sociais e estudos culturais**. Salvador: Cian, 2007

MAFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

- MILANI, C. R. S. **Redes de cultura e culturas de resistência. A importância da sistematização das práticas sociais relacionadas à promoção da cultura popular em Salvador. Cultura no Ponto.** Salvador, Fundação Gregório de Mattos, v.1, n. 1, pp. 9-10, 2006.
- NEUMAN, W. Lawrence. **Social Research Methods. Qualitative and Quantitative Approaches.** Needham Heights, MA: Allyn & Bacon, 1997.
- NEVES, José Maria. **Música Brasileira Contemporânea.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais.** In: *Brasiliana, Revista da ABM* N.º 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.
- NOGUEIRA, Ilza. **Ernst Widmer: perfil estilístico.** Salvador, UFBA, 1997.
- NOGUEIRA, Ilza. **Grupo de Compositores da Bahia: Contextualização Político-Cultural.** Paraíba, 28 p. Trabalho não publicado.
- NOGUEIRA, Ilza. Jamily Oliveira, Fernando Cerqueira, Rufo Herrera, León Biriotti. **Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA.** Publicação eletrônica. www.ppgmus.ufba.br/produtos/mhcc/marcos.html
- NOGUEIRA, ILZA. **O Grupo de Compositores da Bahia e seu manifesto de 1966: Comentário Crítico.** In: *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, v. 3, p. 14 - 21, 2007. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>
- NOGUEIRA, Ilza. **O Grupo de Compositores da Bahia no contexto político e cultural da Bahia em sua época.** Centro Cultural Antônio Gonçalo de Jesus, Salvador, SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música, 2009. 2 DVDs.
- NORBERTO-SILVA, Elaine. Consumo, *Mimesis* e Sentido. In: M. Valverde (Org.), *As Formas do Sentido.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. (p. 187-204)
- OLIVEIRA, Alda. Aspectos educacionais na música da Bahia na segunda metade do século XX. In: **I Festival de Música Contemporânea de Música da UFBA**, 1, 2007, Salvador. No prelo, 2007.

- OLIVEIRA, Alda. e CAJAZEIRA, Regina. (Orgs.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador, P&A Gráfica e Ed., ISBN 978-85-86268-60-1, 2007.
- OLIVEIRA, Alda. ENTROncamentos SONoros (ENTRO-SON): um Projeto de Inovação Músico-Educacional. In NOGUEIRA, Ilza. **Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA**. Disponível em: <www.ppgmus.ufba.br/produtos/mhcc/marcos.html>. Acesso em: Agosto, 2007.
- OLIVEIRA, Alda. Music teaching as culture: introducing the PONTES approach. **International Journal of Music Education**, 23/(3). Londres, SAGE Publications Ltda, v 23, p 205-216, 2005.
- PERRONE, Conceição et alli. **A Música de Jarmy Oliveira: Estudos Analíticos**. Porto Alegre: Setor Gráfico do CPG – Música/UFRGS, 1994.
- PERRONE, Conceição. **Estudo Sobre a Criação de Uma Instituição de Ensino**. Tese de
- RIBEIRO, Artur Andrés. **Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos**. Belo Horizonte. C/Arte, 2004.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo/P.M. Bardi, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- RUSSELL, Joan. Preservation and development in the transformative zone: Fusing disparate styles and traditions in a pedagogy workshop with Cuban musicians. **British Journal of Music Education**, 23 (2), 175-186, 2006.
- SANTOS, Edgar. **Afirmações e Testemunhos**. Salvador. Departamento Cultural da UFBA, 1971.
- SANTOS, Roberto Figueira. **Vidas Paralelas, Vol. I (1894 a 1962)**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993.
- SERRA, Mônica Allende (org). **Diversidade cultural e desenvolvimento urbano**. SP: Iluminuras, 2005.
- SILVA, Alexandre Reche e Lindembergue Cardoso. **Identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80**. Salvador: Dissertação de Mestrado no Programa de Pos-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2002

- VALVERDE, Monclar. **Estética da Comunicação (Sentido, Forma e Valor nas Cenas da Cultura)** Salvador: Quarteto Ed., 2007.
- VAZ, Guilherme. A **“Declaração de princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos.** Salvador: PPGMUS-UFBA, 2007.
- VAZ, Guilherme. **O Grupo de Compositores da Bahia: luz e pré-Luz, som e silêncio, aremesso e dádiva, horizonte.** Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 3, p. 11-13, 2006. Disponível em: <
<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>
- VINTON, John. **Dictionary of Twentieth-Century Music.** Londres: Thames and Hudson, 1974.
- WIDMER, Ernst. **20 canones.** Apostila. Manuscrito, cópia heliográfica. Salvador, Bahia, 1961.
- WIDMER, Ernst. **Educação artística no ensino médio.** Projeto para criação de uma escola intitulada Centro Integrado de Educação da Bahia – SEC-BA- não publicado, datilografado, para financiamento por empresa privada. 5 pp. Salvador, Bahia.
- WIDMER, Ernst. ENTRONcamentos SONoros. Ensaio a uma didática da música contemporânea. In NOGUEIRA, Ilza. **Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA.** Salvador, PPGMUS / UFBA, 2004.
- WIDMER, Ernst. **O ensino de música nos conservatórios.** Conferencia proferida no Primeiro Seminário Mineiro de Música em 18 a 20 de fevereiro de 1971. Cópia datilografada, 13 pp. Salvador, Bahia.
- WIDMER, Ernst. **O Grupo de Compositores da Bahia e as apresentações de jovens compositores.** Boletim do Grupo de Compositores da Bahia, Salvador, 1969, nº 3, p; 4-9.
- WIDMER, Ernst. Problemas da difusão cultural. In: **Cadernos de difusão cultural da UFBA** 05, Salvador: Gráfica Universitária, 1979, 76p.
- WIDMER, Ernst. **Travos e Favos.** In: Art 13, **Revista da Escola de Música da UFBA.** Salvador: Editora Universitária, 1985 63-71.
- ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta.** São Paulo: Publifolha, 2003.

ANEXOS

ANEXO A - MODELOS DAS ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM MEMBROS FUNDADORES DO GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA

COLETA DE DADOS

PESQUISA: “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Contexto de Atuação e Perfil Identitário”

MESTRANDA: PAULA OLIVEIRA

ORIENTADOR: LEONARDO BOCCIA

PARTE I: IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

NOME

ENDEREÇO RESIDENCIAL

CIDADE

ESTADO

TELEFONE

DATA DE NASCIMENTO

FORMAÇÃO ACADÊMICA

FORMAÇÃO EM OUTROS CONTEXTOS

PERÍODO QUE FREQUENTOU OS SEMINÁRIOS DE MÚSICA DA UFBA

PERÍODO QUE CONVIVEU NO CONTEXTO DO GRUPO DE COMPOSITORES

PRINCIPAIS PROFESSORES COM QUEM ESTUDOU

DIPLOMAS

PARTE II

1. Por gentileza, responda, com detalhes, as questões abaixo:
2. Na sua opinião, quais os eventos marcantes no contexto sociocultural-político da época (1966-1974)?
3. Como foi o processo de criação do Grupo?
4. Como foi o desenvolvimento do Grupo?
5. Quais as características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia?
6. Quais foram os fundadores do Grupo?
7. De que localidades os membros do Grupo vieram?
8. Como foi a fundação do Grupo?
9. Quem foram os líderes do Grupo?
10. Como era a relação entre os membros do Grupo?
11. Como era a relação dos estrangeiros com os alunos nativos, dentro da escola?
12. Como era a relação dos estrangeiros com os alunos nativos, dentro do Grupo?
13. Existia uma relação de professor aluno no Grupo?
14. Qual era o apoio dado pela UFBA?

15. Por que o Grupo teve um detaque nacional?
16. Por que o Grupo teve um detaque internacional?
17. Como o Grupo influenciou no ensino de Composição no Brasil e na UFBA?
18. Relaciona-se a produção na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados, ao processo cultural inovador, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia. Você descreveria esse processo, essa influência?
19. Como você descreveria a estética geral das obras do Grupo?
20. Quais os procedimentos chamados “inovadores” que fazem parte das obras musicais do Grupo?
21. Como você encara hoje as conquistas estéticas musicais do Grupo? E da sua obra comarada à de outros compositores brasileiros?
22. Como você descreveria as reações do público às suas obras executadas na Reitoria? E em outros espaços?
23. Você ficou sempre satisfeito com as execuções de suas obras aqui na Bahia? E em outros locais? Em outros estados e países?
24. O que você considera uma conquista do Grupo em termos de estética musical de composição?
25. Quais os itens que você considera relevantes na sua obra ou na dos seus colegas de Grupo para o avanço da interpretação instrumental / vocal no Brasil?
26. Qual a sua crítica com relação ao sistema brasileiro em relação à produção cultural e à divulgação das obras musicais?
27. Se a sonoridade e as técnicas de composição dos membros do GCB soavam muito diferentes e inovadoras para a época, por que a Reitoria ficava sempre cheia quando eram apresentadas?
28. Ainda sobre a recepção dessa estética pelo público da época, é importante considerar que a estética da produção do GCB era uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. O GCB, assim como as empresas que lançam produtos novos, teve o papel de apresentar esse novo estilo aos grupos sociais com quais interagiu. . Quais os procedimentos de divulgação, comunicação com a mídia e com o público da época foram usados pelos membros do GCB para tornar a audição das obras, que de certa forma, foram aceitas pelo público que lotava a Reitoria?
29. Na sua visão, como foi o processo de ruptura da estética modernista e contemporânea dos compositores do Grupo com a tradição musical brasileira, baiana, soteropolitana?
30. Especificamente, em termos musicais e artísticos, o que foi questionado da tradição na EMUS/na Reitoria/no Brasil daquela época?
31. Qual a relação que você tem com o seu métier de compositor e com a qualidade, a resistência e as possibilidades estéticas do material musical com que sempre trabalhou?
32. Como você e seus colegas percebiam a forma de apreciação das pessoas que estavam na platéia, dos professores da escola de música da UFBA e de outros Estados, assim como do professor Ernst Widmer?
33. Qual a sua perspectiva sobre a obra musical quando está pronta?
34. Qual é a sua perspectiva sobre a recepção de suas obras pela platéias da época?
35. Você gostava da recepção de suas obras do período pelo público? Teve alguma obra premiada pelo público?
36. O Grupo de Compositores da Bahia pode ser considerado como um laboratório de aprendizado, produção e trocas entre os seus membros, ou você aprendeu a compor de forma autônoma e individual?
37. Como você aprendeu a compor ? Você mudou ou manteve a sua visão sobre composição através do tempo? Você aprendeu a compor ouvindo, apreciando

criticamente, interagindo com os próprios membros do Grupo, com grupos sociais consumidores, e também com as obras de outros compositores contemporâneos ao longo da vida profissional?

38. Quais eram as condições da época para produção e recepção de obras musicais contemporâneas?
39. Como o Grupo de Compositores da Bahia trabalhou para imprimir significado às “obras de arte” produzidas pelos próprios membros?

ENTREVISTA COM MEMBROS CONVIDADOS DO GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA

COLETA DE DADOS

PESQUISA: “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Contexto de Atuação e Perfil Identitário”

MESTRANDA: PAULA OLIVEIRA

ORIENTADOR: LEONARDO BOCCIA

PARTE I: IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

NOME

ENDEREÇO RESIDENCIAL

CIDADE

ESTADO

TELEFONE

DATA DE NASCIMENTO

FORMAÇÃO ACADÊMICA

FORMAÇÃO EM OUTROS CONTEXTOS

PERÍODO QUE FREQUENTOU OS SEMINÁRIOS DE MÚSICA DA UFBA

PERÍODO QUE CONVIVEU NO CONTEXTO DO GRUPO DE COMPOSITORES

PRINCIPAIS PROFESSORES COM QUEM ESTUDOU

DIPLOMAS

PARTE II

Por gentileza, responda, com detalhes, as questões abaixo:

40. Na sua opinião, quais os eventos marcantes no contexto sociocultural-político da época (1966-1974)?
41. Como foi o processo de criação do Grupo?
42. Como foi o desenvolvimento do Grupo?
43. Quais as características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia?

44. Quais foram os fundadores do Grupo?
45. De que localidades os membros do Grupo vieram?
46. Como o membro convidado do Grupo atuava e se situava em relação aos membros fundadores, na época estudada neste trabalho?
47. Quem foram os líderes do Grupo?
48. Como era a relação entre os membros do Grupo?
49. Como era a relação dos estrangeiros com os alunos nativos, dentro da escola?
50. Como era a relação dos estrangeiros com os membros convidados do GCB, com os alunos nativos, dentro do Grupo?
51. Existia uma relação de professor aluno no Grupo?
52. Qual era o apoio dado pela UFBA?
53. Por que o Grupo teve um detaque nacional?
54. Por que o Grupo teve um detaque internacional?
55. Como o Grupo influenciou o ensino de Composição no Brasil e na UFBA?
56. Relaciona-se a produção na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados, ao processo cultural inovador, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia. Você descreveria esse processo, essa influência?
57. Como você descreveria a estética geral das obras do Grupo?
58. Quais os procedimentos chamados “inovadores” que fazem parte das obras musicais do Grupo?
59. Como você encara hoje as conquistas estéticas musicais do Grupo? E da sua obra comparada à de outros compositores brasileiros?
60. Como você descreveria as reações do público às suas obras executadas na Reitoria? E em outros espaços?
61. Você ficou sempre satisfeito com as execuções de suas obras aqui na Bahia? E em outros locais? Em outros estados e países?
62. O que você considera uma conquista do Grupo em termos de estética musical de composição?
63. Quais os itens que você considera relevantes na sua obra ou na dos seus colegas de Grupo para o avanço da interpretação instrumental / vocal no Brasil?
64. Qual a sua crítica com relação ao sistema brasileiro em relação à produção cultural e à divulgação das obras musicais contemporâneas?
65. Se a sonoridade e as técnicas de composição dos membros do GCB soavam muito diferentes e inovadoras para a época, por que a Reitoria ficava sempre cheia quando eram apresentadas?
66. Ainda sobre a recepção dessa estética pelo público da época, é importante considerar que a estética da produção do GCB era uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. Quais procedimentos de divulgação, comunicação com a mídia e com o público da época foram usados pelos membros do GCB para tornar a audição das obras aceitas pelo público alvo? Como você e seus colegas percebiam a forma de apreciação das pessoas que estavam na platéia, dos professores da escola de música da UFBA e de outros Estados, assim como do professor Ernst Widmer?
67. Na sua visão, como foi o processo de ruptura da estética modernista e contemporânea dos compositores do Grupo com a tradição musical brasileira, baiana, soteropolitana?
68. Especificamente, em termos musicais e artísticos, o que foi questionado da tradição na EMUS/na Reitoria/no Brasil daquela época?
69. Qual a relação que você tem com o seu *métier* de compositor e com a qualidade, a resistência e as possibilidades estéticas do material musical com que sempre trabalhou?
70. Qual a sua perspectiva sobre a obra musical quando está *pronta*?

71. Teve alguma obra premiada pelo público?
72. Você compõe para agradar o público ou para desafia-lo para novos questionamentos?
Por que e para que você compõe obras musicais?
73. Para você, o Grupo de Compositores da Bahia pode ser considerado como um laboratório de aprendizado, produção e trocas entre os seus membros, ou você aprendeu a compor de forma autônoma e individual? Como você aprendeu a compor? Você mudou ou manteve a sua visão sobre composição através do tempo? Você aprendeu a compor ouvindo, apreciando criticamente, interagindo com os próprios membros do Grupo, com grupos sociais consumidores, e também com as obras de outros compositores contemporâneos ao longo da vida profissional?
74. Quais eram as condições da época para produção e recepção de obras musicais contemporâneas?
75. Como o Grupo de Compositores da Bahia trabalhou para imprimir significado às “obras de arte” produzidas pelos próprios membros?.

Muito agradecida!

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

**ENTREVISTA COM CONTEMPORÂNEOS DO GRUPO DE COMPOSITORES DA
BAHIA**

COLETA DE DADOS

PESQUISA: “Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Contexto de Atuação e Perfil Identitário”

MESTRANDA: PAULA OLIVEIRA

ORIENTADOR: LEONARDO BOCCIA

PARTE I: IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

NOME

ENDEREÇO RESIDENCIAL

CIDADE

ESTADO

TELEFONE

DATA DE NASCIMENTO

FORMAÇÃO ACADÊMICA

FORMAÇÃO EM OUTROS CONTEXTOS

PERÍODO QUE FREQUENTOU OS SEMINÁRIOS DE MÚSICA DA UFBA

PERÍODO QUE CONVIVEU NO CONTEXTO DO GRUPO DE COMPOSITORES

PRINCIPAIS PROFESSORES COM QUEM ESTUDOU

DIPLOMAS

PARTE II

Por gentileza, responda, com detalhes, as questões abaixo:

1. Qual a sua visão sobre o Grupo de Compositores da Bahia? Quais as suas relações com os membros deste Grupo?
2. O movimento gerado na época na composição na EMUS/UFBA teve alguma influência no seu trabalho pessoal? E no trabalho da Escola de Música? Quais?
3. Na sua opinião, quais os eventos marcantes no contexto sociocultural-político em Salvador, Bahia, da época (1966-1974)?
4. Quais as características mais marcantes que identificaram o Grupo de Compositores da Bahia?
5. Qual era o apoio dado pela UFBA ao trabalho de composição dos membros do Grupo? Houve discordâncias estéticas, administrativas ou de recepção acadêmica na época ao trabalho gerado pelo GCB?
6. Você considera que o Grupo teve um detaque nacional e internacional?
7. Você considera que o Grupo influenciou no ensino de Composição no Brasil e na UFBA?

8. Na sua opinião, qual a influência do processo cultural inovador, patrocinado pela Universidade Federal da Bahia na produção gerada na área de composição musical dos membros do Grupo de Compositores da Bahia e convidados? Como você descreveria esse processo, essa influência?
9. Como você descreveria a estética geral das obras do Grupo?
10. Quais os procedimentos chamados “inovadores” que fazem parte das obras musicais do Grupo?
11. Como você encara hoje as conquistas estéticas musicais do Grupo comparada à de outros compositores brasileiros?
12. Como você descreveria as reações do público às suas obras executadas na Reitoria? E em outros espaços? Como você reagiu na época à estética das obras apresentadas pelo GCB?
13. O que você considera uma conquista do Grupo em termos de estética musical de composição?
14. Qual a sua análise crítica com relação ao sistema brasileiro em relação à produção cultural e à divulgação das obras musicais contemporâneas?
15. Na sua visão, houve receptividade do público da época às obras do GCB? Descreva por favor, quem fazia parte do público que frequentava a Reitoria e os demais locais onde foram estreadas obras do GCB (Teatro Vila Velha, TCA, Reitoria, Faculdade de Arquitetura, Sala Cecilia Meirelles)
16. Sendo uma nova estética musical, quais procedimentos de divulgação, comunicação com a mídia e com o público da época foram usados pelos membros do GCB para tornar a audição das obras mais aceitas pelo público?
17. Como você e seus colegas percebiam a forma de apreciação das pessoas que estavam na platéia, dos professores da escola de música da UFBA e de outros Estados, assim como do professor Ernst Widmer?
18. Especificamente, em termos musicais e artísticos, o que foi questionado da tradição na EMUS/na Reitoria/no Brasil daquela época?
19. O que ficou marcado na cultura local a partir do trabalho desenvolvido pelo Grupo?
20. O que foi questionado da tradição na EMUS/na Reitoria/no Brasil?
21. Qual a sua visão sobre a dimensão histórica da produção e da recepção das obras dos membros do GCB?
22. Na sua opinião, o contexto social da época influenciou no tipo de recepção das obras?
23. Na sua opinião, o contexto social influenciou nas experiências pessoais e coletivas de fruição dessas obras?
24. Quais eram as condições da época para produção e recepção de obras musicais contemporâneas
25. Você poderia emitir a sua opinião pessoal sobre a produção do GCB (opcional)?
26. Qual o valor desta produção para a cultura brasileira?

Muito agradecida

ANEXO B – MODELO DE AUTORIZAÇÃO

Autorização

Autorizo, para fins acadêmicos, o uso de minha imagem, som da minha voz, nome, opiniões e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos, vídeos, áudios e documentos por mim apresentados para compor a *Dissertação de Mestrado de Paula Oliveira*, pelo *Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar de Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia*.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (tese, livros, catálogos, periódicos, anais de encontros de música ou áreas afins, revistas, jornais, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, “home video”, DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento sem qualquer ônus à Paula Oliveira, ou à Faculdade de Comunicação da UFBA ou terceiros por essa expressamente autorizados.

Obs: () Meu nome pode ser citado () Desejo me manter anônimo

Nome: _____

Endereço _____

Telefone para contato _____

Documento nº _____ Tipo: () RG ou () CPF

Assinatura: _____

Salvador, __/__/____