

# ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DA UFBA: ESBOÇO DE UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*Ilza Nogueira*

## I - APRESENTAÇÃO

Pretendemos aqui relatar os resultados essenciais de uma pesquisa desenvolvida durante os anos de 1996 a 1999, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, com auxílio do CNPq (bolsa de Produtividade em Pesquisa e bolsas de Apoio Técnico). Esta pesquisa deu continuidade aos estudos que realizamos anteriormente (1992-1995), sobre a obra do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer<sup>1</sup>, fundador da Escola de Composição da UFBA. Nessa etapa anterior, traçamos um perfil estilístico de Widmer, através do estudo de obras suas selecionadas por ele próprio, da sua produção teórico-crítica e da literatura de referência existente sobre Widmer. Nosso produto, publicado pela Escola de Música da UFBA em 1997, é o volume intitulado *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*, uma edição comemorativa dos 70 anos do compositor.

Esse trabalho motivou-nos a estudar a produção de compositores ex-alunos de Widmer, selecionando aqueles que com ele se iniciaram na composição e com ele concluíram seus estudos: Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso e Jmary Oliveira. Objetivamos observar as idiosincrasias e as tendências estéticas comuns, que pudessem vir a configurar um perfil estilístico do que se poderia considerar como a primeira geração da Escola de Composição da UFBA.

Nossa denominação de *Escola de Composição*, em desacordo com o que pensava Widmer a respeito do ensino da composição<sup>2</sup>, veio da observação de que existem, de fato, aspectos comuns aos compositores da UFBA, que poderiam autorizar essa denominação. Aspectos tais como o “ecletismo consciente e intencional, conciliador de intuição e intelecto, renovação e tradição, do nacional e do internacional,” assim descrito por musicólogos brasileiros em volumes de referência sobre a composição contemporânea na América Latina<sup>3</sup> e no Brasil<sup>4</sup>. Essas caracterizações quase aforísticas em obras de referência, produtos da redução à essencialidade, reunindo os compositores pelas raízes de sua pertinência, merecem

---

<sup>1</sup> Ernst Widmer (Aarau, Suíça 25.04.1927 – 03.01.1990).

<sup>2</sup> “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, 1985: 69-70)

<sup>3</sup> BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1979.

<sup>4</sup> NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981

atenção de estudiosos, principalmente no sentido da descompressão e desdobramento das informações, da demonstração de seus essenciais. Nesse sentido, a abordagem do Grupo de Compositores da Bahia por Gérard Béhague e José Maria Neves foi um incentivo à nossa pesquisa, pois aguçou-nos a curiosidade. 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? Afinal de contas, é tarefa do pesquisador enveredar-se pelas frestas de portas entreabertas, que não deixam ver além de si. Compreender a feitura elementar, determinar as medidas e maneiras de usos e de criações, observar o efeito das suas interações, e, principalmente, determinar as bases musicais do comentado “ecletismo”, foram, portanto, objetivos específicos perseguidos nesse trabalho.

No estudo de Widmer, analisamos obras no sentido de apresentá-las como exemplares de tópicos que consideramos importantes à concretização das principais preocupações composicionais do autor: a organicidade e a relatividade. Assim, produzimos análises tematizando o vocabulário harmônico, a elaboração motívica, o processo de variação, a orquestração, e o uso de padrões formais tradicionais. No estudo dos alunos de Widmer, os objetivos foram menos particulares, pois idealizamos a realização de um perfil estilístico de escola e não de compositor. Nesse sentido, produzimos mais trabalhos comparativos entre obras, buscando encontrar convergências ou desvios dos trilhos assentados pelo professor.

Não é nosso objetivo aqui um relato minucioso, mas apresentar observações relativas a técnicas comuns e específicas dos compositores, oriundas do estudo analítico. Os traços estilísticos observados não são originais ou circunscritos à Escola de composição da Bahia, mas apenas característicos do seu *métier*.

Esperamos que esses dados iniciais estimulem releituras, discussões e ampliações sobre o que aqui se assenta, assim como possam conduzir ao estudo comparativo com outros grupos de compositores brasileiros, no sentido de circunscrever-se as características da Escola Baiana.

## II – CARACTERÍSTICAS COMUNS AOS COMPOSITORES

### 1) Da **linguagem** composicional:

- fundamentalmente orgânica, baseada em processos de direcionalidade e implicação<sup>5</sup>, assim como nas técnicas tradicionais de solução de continuidade, e,

---

<sup>5</sup> Nesse sentido, pode-se notar que os procedimentos direcionalidade e implicação utilizados divergem da essência da direcionalidade e implicação da linguagem tonal, ou seja, da harmonia funcional e das leis tonais de condução vocal. Diria-se que os acessórios da sintaxe tonal (a exemplo, dinâmica, andamento e registro), por vezes aliados ao trabalho de condução motívica (como em Widmer, *Duo* op. 127), ou a progressões lineares (como em Oliveira, *Simetrias*), se encarregam do modelo de direcionalidade e implicação encontrado na sintaxe dos compositores citados.

na maioria dos compositores, revendo as organizações estruturais tradicionais (principalmente do tipo ABA). Exemplo: Widmer, *Duo* op, 127; Oliveira, *Simetrias*; Cerqueira, *Elegia*.

- exploradora da interrelação e da interação de elementos oriundos de diferentes sistemas musicais (a exemplo, diatonias modais, octatonias, ou serialismo) ou de distintas tradições culturais (a exemplo, motivos melódicos indígenas, contextos rítmicos afro-baianos, citações do cancioneiro popular brasileiro ou efeitos tímbricos/texturais das vanguardas norte americana e europeia). Exemplos: Cerqueira, *Elegia* e *Trópico*; Oliveira, *Nu* e *Simetrias*; Cardoso: *Rapsódia baiana*;

- fundamentada no uso das tradições musicais das várias etnias que convivem na Bahia em tratamentos técnicos provindos das tradições da “música de concerto” ocidental. Exemplo: Cerqueira, *Elegia* (motivo Yawalapiti, ritmos sincopados afro-baianos e processos musicais tais como fugato, imitações inversivas, etc.);

- explorativa da dialética entre elaborações de material precomposicionalmente estabelecido e a liberação do ato composicional (seções em que o compositor desenvolve o processo de construção do não estabelecido); entre a afirmação e a inovação. Exemplo: Cardoso, no primeiro e terceiro movimentos do *Trio I*, onde um percentual de 70% a 80% é baseado/derivado das respectivas séries dodecafônicas, enquanto 20% a 30% é constituído de momentos livres do serialismo estabelecido;

- exploradora da multiplicidade facetaria de elementos geradores (isto é, a coerência e univocidade do princípio estrutural). O alto índice de coesão é principalmente determinado pelo trabalho motivico. Exemplos: Widmer, *Duo* op. 127 e *Officium Sepulchri*; Cerqueira, *Elegia*; Cardoso, *Trio I* – segundo movimento.

## 2) Da **concepção estrutural**:

- em decorrência do último processo composicional apontado (v. acima), valorização da variação contínua;

- valorização de simetrias, seja em harmonias ou no projeto estrutural da obra. No plano do sistema harmônico, pode-se notar o desenvolvimento da “tonalidade cêntrica”<sup>6</sup> (a exemplo: Widmer, op. 157);

## 3) Do **processo estrutural**: articulações estruturais realizadas por meio de:

- manipulação do volume de som, ampliando ou reduzindo o corpo instrumental;

- grandes contrastes bruscos de nível de intensidade sonora (dinâmica);

- mudança na utilização funcional dos timbres; numa textura de melodia acompanhada, por exemplo, o compositor modifica os timbres originalmente atribuídos à execução temática e ao acompanhamento;

- contraste na instrumentação (exploração das combinações de timbres);

- modulação entre sistemas harmônicos referenciais (octatonias, diatonias,

---

<sup>6</sup> O centro tonal, definido por outros meios que não a harmonia funcional (ênfase quantitativa ou qualitativa), é eixo de simetria do plano harmônico da obra.

hexatonias, pentatonias) em seções contíguas, efetivando distinção ao nível da estruturação harmônica;

- modulação dos centros de gravitação tonal entre seções. Essas modulações antes privilegiam os graus da escalas vizinhos à tônica (isto é, aqueles que podem ser observados como seus ornamentos melódicos) do que aqueles que estabelecem a tonalidade funcional;

- transposição de contextos harmônicos correspondentes a um mesmo tipo de conjunto (a exemplo, a modulação modal);

- contraste de texturas entre seções contíguas (entre homofonia homorrítmica, heterofonia, melodia acompanhada, polifonia simples ou complexa – contraponto a duas ou mais vezes);

- contraste do nível de controle composicional entre seções contíguas (inteiramente compostas x parcialmente compostas).

#### 4) Da **instrumentação**:

- farta exploração dos instrumentos, notando-se a utilização de uma grande quantidade dos recursos de efeitos sonoros conhecidos, muitas vezes combinados, efetivando uma grande variedade de timbres (a exemplo, *Sertania*, op. 138 de Widmer). Pode-se dizer, portanto, que o timbre é o grande responsável pela variedade na composição, sendo a elaboração da instrumentação, ao lado da elaboração da textura, determinante na concepção da variação.

#### 5) Da **orquestração**:

- constante redistribuição da evolução melódica entre instrumentos;

- importância atribuída ao naipe da percussão;

- atribuição de caráter percussivo aos instrumentos de sopro ou cordas. Exemplos: Cardoso, *Rapsódia baiana* (cs. 46 – 69); Widmer, *Sertania*.

- funcionalidade da orquestração: utilização do timbre como articulador da estrutura musical e como elemento essencial da descrição sonora, do paisagismo musical. Exemplo: Widmer, *Sertania*;

- técnicas consistentes: associação de instrumentos para a criação de novos timbres e associação da elaboração tímbrica ao trabalho de textura.

#### 6) Da **harmonia**:

- vocabulário harmônico amplo, indo das tríades aos clusters cromáticos (os dois tipos podem encontrar-se contíguos na música), geralmente resultante da concepção polifônica;

- superposição de referenciais harmônicos distintos, em distintos níveis hierárquicos da composição (a exemplo, diatonia e cromatismo, em *Simetrias* de Oliveira) ou em contraponto (a exemplo, tonalismo e atonalismo livre em *Rapsódia baiana* de Cardoso, na seção entre os cs. 139 e 165), efetivando complexidade e estratificação harmônica.

### 7) Da **estrutura rítmica**:

- preferência por uma evolução métrica irregular. Exemplo: *Trio* de Jamary Oliveira, 1º e 3º movimentos;
- evolução dialética entre regularidade e irregularidade rítmica, entre a citação estilística (geralmente de origem afro-baiana) e a criação livre. Exemplo: *Trio* de Jamary Oliveira, 3º movimento;
- dinâmica de direcionalidade e implicação da concepção musical geralmente efetivada ou valorizada pela elaboração rítmica.

## III – “USOS E COSTUMES” DOS COMPOSITORES: ASPECTOS IDIOSSINCRÁTICOS

### **Ernst Widmer:**

- materiais harmônicos de distintas origens convivem sem comprometimento de identidade;
- uso de referências (apropriações) motivicas, estilísticas, culturais, assimiladas a uma elaboração composicional original;
- uso de estruturas tradicionais aplicadas a inovações ao nível de linguagem (especialmente de ordem sintática);
- ênfase no processo composicional da variação;
- motivação tímbrica, centrada na pesquisa de sonoridades novas com valor metafórico, descritivo, geralmente associando instrumentos étnicos, tradicionais, e bugigangas.

### **Fernando Cerqueira:**

- materiais de distintas origens se comprometem mutuamente, de forma que há mutação de níveis de caracterização desses materiais;
- uso não dogmático de sistemas composicionais, infringindo normas dos sistemas musicais em função de idiosincrasias harmônicas (a exemplo, a dodecaфонia do seu *Trio Metamorfose*);
- motivação literária, buscando comprometimento entre a estruturação de parâmetros musicais (melodia, ritmo) e o perfil rítmico e entoacional da língua.

### **Jamary Oliveira:**

- menor comprometimento com o uso de materiais identificadores de tradições culturais e maior uso da dialética entre sistemas harmônicos ou materiais harmônicos de tipos estruturais distintos;
- motivação rítmica: desenvolvimento de projetos estruturais em torno de tema rítmico (Exemplo: *Trio*);
- uso sistemático de simetrias estruturais.

### **Lindembergue Cardoso:**

- extenso uso da citação cultural em forma de colagem, dialogando com ambientação sonora completamente distinta (herança ivesiana intermediada por Widmer);

- atitude criativa, iconoclasta, no uso de sistemas musicais tradicionais (o dodecafonismo, por exemplo, no seu *Trio I*);
- mais centrado no processo composicional do que em estruturas musicais, de maneira que a forma resulta do processo, não se referindo a modelos tradicionais (Exemplo: *Trio I*);
- uso da variação para transcender/extrapolar algum aspecto da tradição musical, uma progressão harmônica tonal, por exemplo (v. *Relatividade IV*, análise de Jmary Oliveira, in *Cadernos de estudo – Análise Musical*, 2, S. Paulo: Atravez, Abril 1990, 9-15);
- motivação centrada em aspectos da cultura nordestina (musical, mítica, religiosa, etc.) conduzindo ao pictórico, descritivo.

#### **IV - SOBRE O RECONHECIDO “ECLETISMO” DA ESCOLA**

Algumas das características da linguagem composicional, do processo estrutural, e dos referenciais harmônicos e rítmicos apontam para uma compreensão do comentado ecletismo da Escola Baiana, no sentido de um esclarecimento do que consta (ou como se apresenta). Entretanto, devemos admitir que uma compreensão unicamente dirigida ao ponto de vista da feitura, assim destituída de contextualização, isto é, de uma visão mais ampla, que englobe questões tais como o sentido que esse teor estético adquire na obra do compositor, é incompleta. No intuito de contextualizar nossas observações, inserimos aqui algumas considerações de compositores. São duas visões distintas, datadas de épocas diferentes, uma de Widmer, e outra de Cerqueira. Pronunciando-se a respeito da questão da identidade da produção artística, dizia Widmer em 1985<sup>7</sup>:

Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertençam ao passado. O movimento do Grupo permitiu-me [...] chegar a vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema, trilema, o temido choque de estilos, ecletismo. Ecletismo como ‘estilo’ de uma época sincrética!

Para Widmer, portanto, ser eclético parece-nos passar por uma questão de sintonização com um “movimento” de época, de inserção num universo localizado no tempo e não no espaço geográfico.

A questão do espaço geográfico passa por outra percepção, a do “inevitável”. Observemos isto em outra citação de Widmer<sup>8</sup>:

Época e região marca o artista, que marca região e época. [...] o regional e o universal não se excluem, pelo contrário: o universal está contido no regional, sua raiz; o regional se projeta no universal, sua copa. Ambos interagem completando-se.

Já Cerqueira, em 2000<sup>9</sup>, preocupa-se em definir o ecletismo do Grupo antes

<sup>7</sup> In: “Travos e Favos”. *Art* 13, Revista da Escola de Música da UFBA. Salvador: Editora Universitária, 1985, 63-71.

<sup>8</sup> In: “Identidade da Música Brasileira”, original datilografado, 1988, 1 p.

<sup>9</sup> Comentário escrito (16/7/2000) em diálogo pela internet.

como uma questão de postura aberta diante da estética do que como um traço estilístico, postura essa que nos parece uma atualização amadurecida da premissa paradoxal definida pelo Grupo de compositores como lema, quando da sua fundação em 1966 (“Estamos contra todo e qualquer princípio declarado”). Na posição de Cerqueira, o ecletismo é uma possibilidade:

[...] sobre o nosso ‘ecletismo’. Começo a achar necessário que seja mais discutido e redefinido, para não ser caracterizado como um ‘estilo’, mas como uma permanente atitude de abertura para estilos (inclusive não ecléticos) que a obra-ídeia pedir, postura que remete o eclético para uma definição de hibridismo, mistura de contrários, convivência de estranhos, etc., coisas que podem estar juntas numa obra (refiro mais ao meu caso) e não deixarem pistas em outra (compare *Elegia* com *Síndrome* ou *Quanta*).

Parece-nos que a questão pode conduzir à compreensão da existência de atitudes composicionais distintas dentre os compositores do Grupo – uma de aderência a uma corrente universal da contemporaneidade, e outra que, inversamente, reclama por um reconhecimento de independência. Atitudes tais que conduziriam à percepção de uma estética eclética em uns (Widmer e Cardoso), de uma postura eclética em outros (Cerqueira) ou até de uma concepção composicional fundamentada em hibridismos, que se traduz num ecletismo muito mais intelectualizado do que sensibilizado (no caso de Jamary Oliveira, quando transita entre referenciais harmônicos distintos – *Simetrias* – ou entre referenciais estéticos aparentemente inconciliáveis (padrões hemiólicos do estilo africano e atonalismo pontilista no estilo pós-weberniano) – *Trio*. A questão poderia também levar ao reconhecimento do ecletismo da Escola Baiana como um movimento de convergências e divergências entre o compositor, seu contexto social (o grupo baiano) e universos musicais (contextos artísticos mais amplos).