

# Escola de Composição da Bahia: considerações estilísticas

*Ilza Nogueira<sup>1</sup>*

## I – INTRODUÇÃO

Este ensaio enfoca resultados parciais de um estudo analítico, que desenvolvo com o objetivo de traçar um perfil estilístico da Escola de Composição da Universidade Federal da Bahia. Como ponto de partida, tomo algumas observações dos musicólogos Gerard Béhague e José Maria Neves, objetivando demonstrá-las, e assim validá-las. Com esta finalidade, comentarei duas obras de compositores que representam gerações diferentes da Escola Baiana: Lindembergue Cardoso (1939 - 1989) e Wellington Gomes (1960 - ).

Em seu livro *Introdução à Música da América Latina* - última parte, dedicada às correntes estéticas do século XX dissidentes do nacionalismo - Gerard Béhague cita a Escola de Música da Bahia dentre as poucas instituições de ensino superior que, excepcionalmente, deram atenção à “nova música”; e menciona o Grupo de Compositores da Bahia dentre aqueles muito ativos, que promoveram, a partir dos anos 60, uma mudança estética radical no panorama da música brasileira do século XX (Béhague, 1979: 343). Na descrição sucinta dos compositores do Grupo (ibid: 349-353), ele reconhece como sua marca mais emblemáticas o ecletismo, resultante da mistura de técnicas e da convergência de intuição e intelecto, simplicidade e sofisticação, originalidade e tradição. Menciona também a liberdade de pensamento, revelada numa aproximação composicional não-dogmática, e o experimentalismo heterogêneo.

Pouco depois José Maria Neves dedica um capítulo do seu livro *Música Contemporânea Brasileira* (Neves, 1981) ao Grupo de Compositores da Bahia. Chama atenção à orientação do Grupo para

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto Aposentado do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, Pesquisador Bolsista do CNPq, com produção teórico-analítica direcionada ao estudo da “Escola de Composição da Bahia”.

o experimental, à assumida posição de ecletismo consciente e intencional, à conciliação do nacional com o internacional, ao equilíbrio entre a renovação e a tradição, a exemplo, entre a aleatoriedade controlada e as estruturas fixas, ou entre o emprego do folclore a pesquisa sonora ou técnicas pós-seriais. Finalmente, ele considera o Grupo da Bahia como “o mais ativo de toda a música moderna brasileira, cuja posição estética o distingue de todos os outros grupos brasileiros” (Neves, 1981: 173).

O Grupo de Compositores surgiu em 1966, como reflexo do ensino de composição de Ernst Widmer. Uma premissa paradoxal serviu de lema ao Grupo: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Com sentido “aparentemente sem rumo”, como dizia Widmer, o lema definia um firme propósito de não defender “escolas” ou tendência musical específica; revelava um esforço consciente de assumir uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática, e de evitar tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados” (Widmer, 1985: 69).

Desde a criação do Grupo, a produção dos compositores mostrou-se estilisticamente diversificada, refletindo as diversas idiossincrasias culturais dos componentes do Grupo; e evoluiu em períodos estilisticamente distintos, refletindo a evolução histórica. Continuamente, o Grupo foi-se modificando por várias razões, como: transferência de alguns membros para outros Estados, mudança de direcionamento de outros para a música popular, saída para a realização de curso no exterior, falecimentos, e a entrada de outros compositores). Apesar da mutação contínua, não se pode deixar de reconhecer a existência de uma certa identidade, a qual distingue a produção dos compositores da Bahia desde a criação do Grupo em 1966. Para Ernst Widmer, esta identidade foi conseqüente da postura adotada - anti-escola, descondicionadora e paradoxal - a qual “permitiu maior liberdade na busca de uma linguagem própria, e vislumbrar que o temido choque de estilos se transformava justamente em um ‘estilo’ característico de uma época sincrética: o ecletismo” (Widmer, 1985: 69-70).

## II- AS OBRAS SELECIONADAS

As obras selecionadas são homenagens à Bahia, e foram recentemente gravadas pela Orquestra Sinfônica da Bahia em 1998, num CD intitulado “Brasileiros”<sup>2</sup>. São elas: *Rapsódia Baiana* (1982), de Lindemberg Cardoso e *Abertura Baiana* (1994), de Wellington Gomes. São obras das décadas de 80 e 90, consideradas pelo compositor baiano Fernando Cerqueira como representantes dos períodos de Consolidação (1975–1985) e da Atualidade (1986-) da composição contemporânea na Bahia (Cerqueira, 1992). A seleção considerou que as homenagens à Bahia são obras em que o aspecto descritivo e pictórico mais propicia a exteriorização da miscigenação estilística que distingue o grupo, reflexo do sincretismo cultural que é a própria Bahia, mesclando popular, folclore e erudito, profano e sacro.

A *Rapsódia Baiana* de Lindemberg Cardoso, Op. 85 foi composta para ocasião da estréia da Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia (15 de dezembro de 1982). Trata-se de obra da maturidade de um compositor de 43 anos, que faleceu aos 49. A *Abertura Baiana* de Wellington Gomes foi escrita aos 34 anos do compositor, que já começou a ser premiado em concursos locais aos 21 anos. Ele a descreve como “um conjunto de fragmentos de canções de diferentes tendências da música popular baiana, distribuídos numa espécie de rapsódia que une esses fragmentos a um mundo sonoro-rítmico genuinamente baiano”. Creio que essa descrição se aplica igualmente à obra de Cardoso, a qual cita igualmente trechos dos cancioneiros popular e religioso da Bahia, integrados a uma linguagem pós-moderna “inclusivista” intensamente expressiva.

## III – COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Não objetivando as obras nem os compositores em si, e sim aspectos do *métier* composicional comum ao grupo, estes comentários se estruturam em tópicos que se identificam com as características

---

<sup>2</sup> Sons da Bahia, selo da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998, SB 013.

estilísticas observadas pelos musicólogos citados como evidentes e expressivas. Para cada um desses tópicos, pode-se encontrar correspondência conceitual em comentários de Ernst Widmer sobre a obra de arte, o artista criador e o contexto cultural, encontrados em seus escritos teórico-filosóficos.

### **1: “ecletismo consciente e intencional, resultante da mistura de técnicas e estéticas”**

*Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertençam ao passado. ...o dual está virando trial, o dilema trilema, o temido choque de estilos, ecletismo. Ecletismo como ‘estilo’ de uma época sincrética! (Widmer, 1985: 70)*

Num dos trechos de citações da sua *Rapsódia Baiana*, Lindembergue Cardoso elabora o início da canção de Dorival Caymmi “A Lenda do Abaeté” (1948): “No Abaeté tem uma Lagoa escura / Arrodeada de areia branca, / Ô de areia branca, / Ô de areia branca.” [Exemplo 1]. No compasso 129, o contexto monódico inicial abre espaço para uma elaboração polifônica em estilo fugato, na qual a frase inicial da melodia modal de Caymmi está exposta no 1º e 5º graus (respectivamente Ré e Lá). No contraponto observam-se alterações que desfiguram progressivamente o modalismo incipiente – Mib, c. 131; Dó# e Sol#/Láb, c. 132-133; Fá#, c. 133. Tais alterações podem ser todas compreensíveis através do uso do motivo básico da canção em vários níveis de transposição<sup>3</sup>. A desfiguração modal não diz respeito somente aos cromatismos que ocorrem linearmente entre as vozes, mas ocorrem também nas harmonias resultantes, que se tornam progressivamente complexas, chegando ao *cluster* cromático (Mi-Fá-Sol-Lab, c. 133). O retorno à monodia no compasso 134 re-

---

<sup>3</sup> Este motivo tricórdico deriva-se de um motivo tetracórdico muito recorrente na música folclórica e popular do Nordeste, sendo correspondente à progressão dos intervalos de 1, 2 e 3 semitons. O motivo original aparece duas vezes no contraponto do segundo violino, entre os compassos 131 e 134; e pode também ser reconhecido entre a viola e o segundo violino nos compassos 132 – 133. Algumas das alterações se devem ao uso do motivo tetracórdico.

Exemplo 1

The musical score for Exemplo 1 is presented in three systems. The first system includes parts for Cello (Cl.), Double Bass (Pg.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The third system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp). Performance markings include 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'cresc.' (crescendo), and 'Retr.' (ritardando).

solve as tensões harmônicas deste fragmento polifônico abruptamente, re-estabelecendo a simplicidade modal da canção. Desta forma, o tratamento técnico de uma citação relativamente breve alinha simplicidade e complexidade técnicas, não somente observáveis na textura, mas também no sistema harmônico, podendo-se dizer que o fragmento transita entre o modalismo incipiente e o que se poderia denominar de “pan-modalismo”.

Na *Abertura Baiana* de Wellington Gomes, um dos momentos de exploração do efeito da superposição de estéticas incongruentes se encontra na citação da frase inicial da canção sertaneja de Elomar “Cantiga do Boi Incantado”: “E boi incantado de aruá, E boi, Quem haveria de pegá” [Exemplo 2]. Executada por um solo de flauta, essa cantiga modal<sup>4</sup> está acompanhada por um cluster (Dó/Sib-Ré-Mi-Fá-Sol) mantido em *tremolo* por violas, violoncelos e contrabaixos. Ao final da frase, os violinos entram com o espectro diatônico das “teclas brancas”. Entre melodia e acompanhamento soam choques cromáticos: Dó-Dó#, Ré-Ré#, Fá-Fá#. Juntos, um e outro elemento projetam uma coleção de onze classes-de-notas<sup>5</sup>. No fragmento, portanto, observamos a combinação da estética regional da melodia modal

### Exemplo 2

The image shows a musical score for Example 2. It consists of five staves: Flute (Fl.), Violino I (Vlno. I), Violino II (Vlno. II), Viola (Vla.), and Violoncelo/Contrabaixo (Vc./Cb.). The Flute part is marked 'solo' and 'mf'. The Violino I and Violino II parts are marked 'ppp' and 'mf'. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts are marked 'sp' and 'ppp'. The score shows a flute solo with a melodic line and a string accompaniment consisting of a tremolo cluster of notes (Dó/Sib-Ré-Mi-Fá-Sol) in the lower strings.

<sup>4</sup> O modalismo da canção corresponde a um dos modos nordestinos sobre Lá: Lá-Si-Dó#-Ré#-Mi-Fá#-(Sol#)-Lá.

<sup>5</sup> Falta Sol# (que integra o modo da canção).

## Exemplo 2 (cont)

The image shows a musical score for a percussion ensemble and strings. The percussion parts include Flute (Fl.), Maraca, Caixa-Xis, Triângulo, and Prato Susp. The string parts include Violins I and II (Vlno. I and Vlno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is divided into two systems. The first system shows the percussion instruments playing a rhythmic pattern with dynamics ranging from *ppp* to *f*. The second system shows the string instruments playing a harmonic progression with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The Flute part has a dynamic marking of *ppp* and a *mfz* marking. The Maraca part has a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Caixa-Xis part has a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Triângulo part has a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Prato Susp. part has a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Vlno. I and Vlno. II parts have a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Vla. part has a dynamic marking of *ppp* and a *f* marking. The Vc. part has a dynamic marking of *ppp* and a *p* marking. The Cb. part has a dynamic marking of *ppp* and a *p* marking. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the percussion parts and a harmonic progression in the string parts.

com aquela das harmonias pós-tonais, resultando em um ambiente sonoro cromático quase integral.

## 2: “conciliação do nacional com o internacional”:

*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.* (Widmer, 1988a)

A peça de Lindembergue Cardoso é essencialmente referencialista. Nela encontramos referências ao cancionero popular brasileiro clássico (*Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso), ao repertório das festas religiosas da Bahia (*Hino ao Senhor do Bonfim*), ao estilo de samba do repertório tradicional das bandas de música nas festas de rua ou das “batucadas” carnavalescas, e, em meio a tudo isso, uma referência estilística a Charles Ives, especificamente, à sua “Pergunta não Respondida”. Essa referência se encontra na seção que

Exemplo 3

110 1  $\text{♩}$  50

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tpa.  
Tbn.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc. Cb.

arco: piano a frase

*ff* *p*

117

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tpa.  
Tbn.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc. Cb.

tutti - mudo e à nota

*ff* *p*



se estende entre os compassos 139 e 165 [Exemplo 3]. Primeiramente, ela se faz no andamento (semínima = 50), e especialmente no “diálogo” entre cordas e sopros, na relação dialética entre uma evolução triádica das cordas, interceptada por intervenções atonais estridentes dos sopros, que devem tocar qualquer nota no registro agudo, sempre trocando a nota a cada intervenção. Essa referência a Ives, ao tempo em que parece ser uma homenagem a um compositor-modelo para a escola da Bahia, em virtude do seu estilo eclético, inclusivista, paradoxal, pode também ser percebida como uma tentativa de integração do universo regional que serve de referência à obra ao universo internacional, simbolizado na estética ivesiana; um instante em que programa tipicamente regionalista cardosiano abre alas para o programa universalista da obra mestra de Ives.

A *Abertura Baiana* de Wellington Gomes é uma obra que evolui inteiramente com a justaposição de seções tematizadas com citações do cancionário baiano e passagens transitivas de caráter eminentemente harmônico. Em idioma musical tipicamente pós-tonal, essas seções não apresentam algum vestígio de referências étnicas, nisso contrastando com as seções temáticas, em que as fórmulas rítmicas da música popular brasileira são indisfarçáveis. A conciliação do nacional com o internacional é, pois, um dos argumentos composicionais mais fortes da peça. Podemos exemplificar isso com uma seqüência da música que inicia com a citação de Dorival Caymmi “A Lenda do Abaeté” [Exemplo 4]. Já observamos que Cardoso cita essa mesma canção em sua *Rapsódia Baiana*. No entanto, enquanto este mantém o ritmo e o tempo originais, Gomes transmuta a poética declamatória dessa canção paisagística num frenesi dançante apimentado principalmente pela percussão típica (os atabaques), em tratamento harmônico simples de vozes paralelas sobre dois pontos de pedal: um grave (a tônica) e um agudo (1º, 2º, e 3º graus, isto é, um pequeno *cluster*). Entre esta e a próxima citação - a “Cantiga do Boi Incantado” de Elomar, (c. 259-271) – o compositor desenvolve uma de suas seções transitivas, que inicia no compasso 136 [Exemplo 5]. Essa passagem é caracterizada pela formação progressiva de *clusters* cromáticos através da entrada seqüencial de notas pedais. Enquanto isso acontece,

Exemplo 4

The musical score for Exemplo 4 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cl.**: Clarinet, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- ClB.**: Bassoon, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Fg.**: Bassoon, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Tpa.**: Trumpet, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Ttr.**: Trombone, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Tb.**: Trombone, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Perc. 1**: Percussion, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Perc. 2**: Percussion, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Perc. 3**: Percussion, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Perc. 4**: Percussion, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vn. I**: Violin I, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vn. II**: Violin II, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Cello, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cb.**: Double Bass, playing a melodic line with a *mf* dynamic.

The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions like "TON-TOUS" and "ATB" (Alto). The score is written in a 2/4 time signature.

Exemplo 5

230 Volta ao S<sup>o</sup> sem ritocco

Woodwinds:  
Picc. *mf* *f*  
Fl. *mf* *f*  
Ob. *mf* *f*  
Cl. *mf* *f*  
Cb. *mf* *f*  
Fg. *mf* *f*  
Tpa. *mf* *f*  
Tpb. *f*  
Tb. *f*

Strings:  
Vn. I *mf* *f*  
Vn. II *f*  
Vla. *f*  
Vcl. *f*  
Cb. *f*

Percussion:  
Perc. 1 *mf* *f*  
Perc. 2 *f* (MARQUISA)  
Perc. 3 *f* (TIPON)  
Perc. 4 *f* (TIMP) *p*

Harp: *f*

Exemplo 5 (cont.)

Musical score for Exemplo 5 (cont.), starting at measure 20. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments and sections. The instruments listed on the left are:

- Perc. (Percussion)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- C.B. (Corno Basso)
- Fg. (Fagotto)
- Tpt. (Trumpet)
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tbn. (Trombone)
- Perc. 1 (ATU)
- Perc. 2 (MAR)
- Perc. 3 (TJON)
- Perc. 4 (TJMP)
- Vcl. I (Violino I)
- Vcl. II (Violino II)
- Vcl. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *ppp* (pianissimo). The percussion parts (Perc. 1-4) feature complex rhythmic patterns, including a section with a tremolo effect in Perc. 1. The string parts (Vcl. I, Vcl. II, Vcl., Vc., Cb.) provide a harmonic and rhythmic foundation, with dynamic markings ranging from *f* to *ppp*.

instrumentos de percussão de altura indeterminada vindos da seção anterior reiteram uma integração de novas células rítmicas. Entre a citação tonal e o trecho pós-tonal, encontra-se uma harmonia mista da terça maior (remanescente do tratamento tonal) fundamentando um complexo sonoro de notas agudas não definidas (antecipação do trecho pós-tonal). O elemento nacional, ícone melódico de uma das paisagens mais famosas da Bahia, estilizado em ritmo de afoxé, contrasta com feições estéticas típicas da linguagem contemporânea universal, tais como negligência do elemento mélico em favor da textura de blocos sonoros que se formam gradativamente com a adição progressiva de graus conjuntos, e a aleatoriedade controlada para a formação de sonoridades imprecisas.

### **3: “equilíbrio entre a renovação e a tradição”**

*Além das emoções, há duas forças básicas que disciplinam e fazem a arte jorrar:*

- *uma, congênita, raiz, afirmativa e identificadora;*
- *outra circunstancial, contexto, inconformista e inovadora.*

*Ambas convivem no artista e na sua obra, cuja trama paradoxal em justaposição de fórmulas e experiência, rituais e prospecção, chavões e estalo, reflete sua época, sua origem, seu mundo, sendo por isto mesmo, orgulhosamente única, inimitável, não industrializável, original. (Widmer, 1981).*

A primeira das citações da *Rapsódia Baiana* de Lindembergue Cardoso é a canção de Dorival Caymmi *Saudade de Itapoã*. Na elaboração dessa citação, o compositor trata a tradição utilizando uma linguagem harmônica convencional ao lado de recursos tímbricos, harmônicos e texturais próprios da linguagem contemporânea [Exemplo 6]. De início (c. 24-28), a melodia harmonizada em tríades nos

metais é acompanhada por um efeito das cordas com timbre não convencional (*sul ponticello*), mantendo em *tremolo* alturas indefinidas na região indicada. Na frase seguinte (c. 29-33), a linha melódica realizada por fagotes, violoncelos, contrabaixos e trompa tem por acompanhamento uma harmonia de *cluster* (Sib-Dó-Ré) sustentada pelos violinos e violas. Entre os compassos 33 e 35, as notas da frase melódica distribuídas entre os metais (trompas, trompetes e trombones) são sustentadas, formando progressivamente um *cluster* hexacórdico (Mib-Fá-Sol-Lá-Sib-Dó). Dessa forma temos, equilibradamente, a tradição melódico-harmônica relativa à canção tonal, e, por outro lado, inovações ou renovações da música contemporânea: tímbricas (*sul ponticello*), harmônicas (*clusters* determinados e indeterminados) e harmônico-texturais (textura aditiva realizada com a projeção da linha melódica em acordes, que se formam gradualmente).

Acima nos referimos à *Abertura Baiana* de Wellington Gomes como uma obra que evolui inteiramente na justaposição de seções de citações tonais e passagens transitivas tipicamente pós-tonais. Nela encontramos fartamente, portanto, a justaposição de fórmulas (tanto do mundo rítmico da música popular quanto do idioma tonal) e experiência (principalmente de novas sonoridades harmônicas), dos chavões e dos estalos, de que fala Widmer. Um trecho que pode ser observado como um exemplo do “equilíbrio entre a renovação e a tradição” é aquele em que o compositor cita a canção de Gilberto Gil “Se eu quiser falar com Deus” [Exemplo 7]. O ambiente sonoro para a atmosfera de recolhimento da canção é propiciado principalmente pela omissão dos naipes da percussão e dos metais. A citação ocorre na tonalidade de Si bemol maior, distribuída entre oboé e clarineta *soli*. O acompanhamento está nas cordas e antecipa a canção, introduzindo-a. Chama-nos a atenção a feitura desse acompanhamento, que se apresenta esteticamente distinto nos dois períodos que integram a canção. O período inicial, executado pelo oboé, é acompanhado por uma harmonia de cluster (Lá, Sib, Dó, Ré, Mi) onde se destacam figurações contendo cromatismos e tons inteiros. O período seguinte, executado pela clarineta, é acompanhado por uma

Exemplo 6

The musical score for Exemplo 6 is presented in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tropa.), Trombone (Tropa.), Percussion (Perc. I), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tropa.), Trombone (Tropa.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.).

Key musical elements and dynamics include:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line in the second system, starting with a dynamic of *p*.
- Oboe (Ob.):** Features a melodic line in the second system, starting with a dynamic of *p*.
- Clarinet (Cl.):** Features a rhythmic pattern in the first system, starting with a dynamic of *p* and *f*.
- Bassoon (Fag.):** Features a rhythmic pattern in the first system, starting with a dynamic of *p* and *f*.
- Trumpet (Tropa.):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *fp* and *ff*.
- Trombone (Tropa.):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *fp* and *ff*.
- Percussion (Perc. I):** Features a rhythmic pattern in the first system, starting with a dynamic of *ff*.
- Violin I (Vln. I):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *s ppp* and *ff*.
- Violin II (Vln. II):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *s ppp* and *ff*.
- Viola (Vla.):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *s ppp* and *ff*.
- Cello/Double Bass (Vc. Cb.):** Features a melodic line in the first system, starting with a dynamic of *s ppp* and *ff*.

The score also includes performance instructions such as "Tutti normal" and "Tutti normal" in the second system, and various articulation marks like accents and slurs.

Exemplo 7

Musical score for measures 103-106. The score includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Ob.:** Measure 103 is a whole rest. Measure 104 is a whole rest. Measure 105 is a whole rest. Measure 106 is a half note G4, marked *mf* and *solo*.
- Vln. I & II:** Measure 103: *div.*, *p*. Measure 104: *div.*, *p*. Measure 105: *f*. Measure 106: *fpp*.
- Vla.:** Measure 103: *f*. Measure 104: *f*. Measure 105: *pp*. Measure 106: *pp*.
- Vc.:** Measure 103: *f*. Measure 104: *f*. Measure 105: *fpp*. Measure 106: *pp*.
- Cb.:** Measure 103: *sf*. Measure 104: *f*. Measure 105: *fpp*. Measure 106: *pp*.

Musical score for measures 107-110. The score includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Ob.:** Measure 107: *mf*. Measure 108: *mf*. Measure 109: *mf*. Measure 110: *mf*.
- Vln. I & II:** Measure 107: *pp*. Measure 108: *pp*. Measure 109: *pp*. Measure 110: *pp*.
- Vla.:** Measure 107: *pp*. Measure 108: *pp*. Measure 109: *pp*. Measure 110: *pp*.
- Vc.:** Measure 107: *pp*. Measure 108: *pp*. Measure 109: *pp*. Measure 110: *pp*.
- Cb.:** Measure 107: *pp*. Measure 108: *pp*. Measure 109: *pp*. Measure 110: *pp*.



Exemplo 7 (cont.)

112

Ob.

Cl. *solo*

Vln. I

Vln. II *div.*

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

Bb : vii<sup>o7</sup>/vi - vi - vii<sup>o7</sup>/iii - iii -

118

Ob.

Cl.

Tbn.

Perc.3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Rit...*

*mf*

*p*

*5*

*Mais l. ento*

*c. surd*

*BOMBO*

*p*

*solosom sardi*

*mf*

*tutti*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

*p*

vii<sup>o7</sup>/vi - vi - 14

homofonia tonal. O final da citação (c. 122-125) traz novamente a frase inicial no violino *solo*, transposta para a quinta superior e acompanhada com o *cluster* Dó-Ré-Mi-Fá-Sol, ao qual se agrega Réb. Essa canção de Gil, uma das poucas referências da música popular da Bahia sem características estéticas étnicas, é composicionalmente tratada de forma que equilibra os contrastes estéticos do idioma musical contemporâneo universal, irrespectivo da canção, e da tradição tonal, à qual a canção se insere.

#### **4: “a atitude não-ortodoxa frente aos sistemas composicionais”**

*O incriado não se encontra no já trilhado. Trilhos, por isso, podem apenas servir ao ato criador através de outro ato, o iconoclasta.* (Widmer, 1988b: 1)

A seção inicial da *Rapsódia Baiana* de Lindembergue Cardoso [Exemplo 8] apresenta e elabora um motivo rítmico-melódico que consta de um intervalo de segunda maior ascendente, composto de uma nota breve seguida de outra longa (c. 7). Esse motivo é desenvolvido em homofonia, entre os compassos 12 e 20. A harmonia resultante é triádica, e integra principalmente acordes de sétima (e alguns de nona) consecutivos. Apesar do vocabulário harmônico tipicamente tonal, a sintaxe do trecho não segue a harmonia funcional. Desta forma, Cardoso usa o vocabulário harmônico característico de um sistema musical, desprezando a sintaxe típica do mesmo. A condução vocal, integrando cromatismos e tons inteiros, interfere na percepção da harmonia triádica.

#### **5: “o experimentalismo heterogêneo”**

*O aspecto inconformista e inovador da obra perde, com o passar do tempo, a sua brisança vindo a fundir-se com o outro afirmativo e identificador. O que era revolucionário virou estilo. Padece, pois, a obra de arte também da síndrome institucionalista. Destituída de sua função imedia-*

Exemplo 8

Fl. *ff* *a2*

Ob. *ff* *a2*

Cl. *ff* *a2*

Fag. *ff* *a2*

Trom. *ff* *a2*

Tbn. *ff* *a2*

Perc. 2 *ff* *C.N.*

Vln. I *ff* *scmpres*

Vln. II *ff* *scmpres*

Vla. *ff* *scmpres*

Vc. Cb. *ff* *scmpres*

Eb C7 Gmin<sup>9</sup> G Eb Edim<sup>7</sup> A<sup>7</sup> F<sup>9</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>9</sup> Bb<sup>9</sup>

Fl. *p* *stacc. raso a raso*

Ob. *p* *stacc. raso a raso*

Cl. *p* *stacc. raso a raso*

Fag. *p* *stacc. raso a raso*

Trom. *f* *sp* *f*

Vln. I *p* *stacc. raso a raso*

Vln. II *p* *stacc. raso a raso*

Vla. *p* *stacc. raso a raso*

Vc. Cb. *p* *stacc. raso a raso* *Ch. str.*

Bb<sup>7</sup> C<sup>#7</sup> Bb<sup>7</sup> A<sup>7</sup> (Gmin<sup>7</sup>)(B<sup>#7</sup>) Bb<sup>7</sup> Ddim Bb<sup>7</sup> (Bb<sup>7</sup>)(G<sup>#min7</sup>) A<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> ...

*ta de incomodar contemporâneos, resta-lhe ser testemunha viva de épocas passadas, elo histórico.*  
(Widmer, 1981: 2)

A presença de Walter Smetak no Grupo de Compositores da Bahia estimulou o gosto pelos efeitos surgidos da investigação acústica. Suas plásticas sonoras foram muito utilizadas pelos compositores baianos entre fins dos anos '60 e começo dos '70. Nessa época, aparte de Smetak, outras influências experimentais da Europa e Estados Unidos eram canalizadas através do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (*Goethe Institut*) e da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, que permitiram à Escola de Música da UFBA o contacto com a produção da vanguarda musical. Dessa forma, compositores da “tradição experimental” americana (Ives, Cage, Crumb e Brant) e europeia (Stockhausen, Schaeffer e Ligetti) também influíram os compositores baianos. Desde então, a busca de novos efeitos tímbricos, a noção de espacialização sonora e as texturas complexas contagiaram a estética musical do Grupo da Bahia. O incentivo à criação experimental foi oficializado pela própria universidade, quando instituiu, na 3ª Apresentação de Jovens Compositores, realizada em 1969, um prêmio para a categoria “música experimental”.

No início da segunda seção da sua *Rapsódia Baiana* [Exemplo 9] Cardoso utiliza as cordas de um modo não convencional, retirando-lhe a função tradicional (das elaborações melódico-harmônicas) e atribuindo-lhe uma função essencialmente percussiva. Os vários instrumentos se associam com a repetição de células rítmicas típicas da “batucada” afro-baiana, para isso tocando qualquer nota na região indicada (média), o que resulta em sons complexos indefinidos. O efeito é indiscutivelmente imitativo daquilo que, tradicionalmente, fazem os instrumentos de percussão de altura não definida. Quando os violinos entram no registro agudo com notas definidas em relações dissonantes no registro agudo, imitam apitos (c. 58-60) ou agogôs (c. 65-69). A atribuição desse papel às cordas, quando o compositor poderia ter utilizado a percussão para isso (principalmente na Bahia), une o experimentalismo sonoro à estética regionalista.

Exemplo 9

(Allegro) ♩ 108

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Ve.  
Cb.

*f* *sempre*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Ve.  
Cb.

*ff* *f*

1 2 3 4

Perc. 1  
Perc. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Ve.  
Cb.

TÍMP.  
CX. *f*

*ff* *ff p* *p* *f*

65 66 67 68 69

(\*) atrás do cavalete

Exemplo 10

This musical score, titled "Exemplo 10", is arranged for a full orchestra and percussion. The score is divided into two systems of staves. The first system includes:

- Piccolo (Pic.)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Clarinet in B-flat (Cl.B.)
- Bassoon (Fg.)
- Trumpet (Tm.)
- Trumpet (Tpt.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (Tbn.)

The second system includes:

- Percussion 1 (Perc. 1) with a triangle (ATR)
- Percussion 2 (Perc. 2) with a tam-tam
- Percussion 3 (Perc. 3) with triangles (T. TONS)
- Percussion 4 (Perc. 4) with timbales (TIMBALEROS)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score features a variety of musical notations, including dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. The percussion parts are particularly detailed, with specific instructions for playing the triangle and tam-tam.

Exemplo 10 (cont.)

This musical score page, titled "Exemplo 10 (cont.)", features 20 staves. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bass Clarinet) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba). The bottom section includes percussion (Perc. 1-4) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score is marked with dynamic levels such as *ff* and *mf*, and includes performance instructions like "Solo" and "DIVERSE BOM".

Na *Abertura Baiana* de Wellington Gomes, podemos observar uma passagem relacionada à tradição experimentalista no trecho do Exemplo 10. Esse trecho é estruturado a partir da estratificação da orquestra em 3 faixas de efeitos distintos interativos. Um deles, realizado pela maioria dos sopros, constitui-se da sobreposição de *glissandi* que partem de notas especificadas para qualquer nota no registro grave ou agudo, isto é, de um ponto definido para um complexo harmônico inespecífico. O outro substrato é o do naipe de percussão, projetando a execução de uma faixa rítmica. Nota-se a integração ao naipe de uma pequena parte dos sopros (trompetes e trombones), com a reiteração de um motivo em sons fixos acentuados. Dessa forma, esses instrumentos são tratados como instrumentos de percussão, e pode-se dizer mesmo que dão continuidade ao motivo ritmo que anteriormente vinha-se projetando entre atabaques e agogô. O terceiro substrato é o das cordas em notas longas em relação de oitava, sustentadas em *tremolo*. Ao final da passagem, unem-se os três substratos nos dois acordes cadenciais: um tetracorde equilibrado em dois semitons e duas quartas justas (Ré#-Mi-Sol#-Lá), e um *cluster* correspondente à diatonia de “teclas brancas”. Do ponto de vista da textura, podemos considerar esta passagem derivada da orquestração de Villa-Lobos, com a superposição de sub-orquestras de conteúdos individualizados complementares, realizando uma textura rítmica colorida com os diversos timbres.

Nos dois exemplos apresentados, chamamos atenção ao uso de estruturas não integralmente definidas pelos compositores, daquilo a que se chama de “aleatoriedade controlada”, assim como da realização de efeitos tipicamente percussivos por instrumentos de sopros ou de cordas. O primeiro uso procede de uma atitude instigadora da participação, da contribuição, da resposta, motivada pelas relações muito íntimas entre a prática composicional e as práticas interpretativas na Bahia. E o segundo, advém da importância que o compositor baiano atribui à função rítmica na música, fazendo do naipe de percussão, muitas vezes, carro-chefe da sua orquestração, contagiante de outros elementos ou subgrupos.



Finalmente, devemos reconhecer que os dois exemplos não apresentam um experimentalismo sem precedentes, mas se inserem na “tradição experimentalista”, como “testemunhos vivos de épocas passadas”, da *estilização do revolucionário*.

#### **IV – CONSIDERAÇÃO CONCLUSIVA**

Finalmente, gostaria de reconduzir as observações analíticas apresentadas a uma das reflexões de Widmer constantes em seus vários trabalhos teórico-críticos, e que constituem, ao meu ver, uma espécie de “*background* filosófico” da Escola de Composição da Bahia.

Em seu ensaio intitulado Problemas da Difusão Cultural (Widmer, 1979), Widmer parte da premissa de que: “cultura é componente básico de nossa vida. [...] marca tudo que fazemos, pensamos, sonhamos, nossas atitudes e sentimentos. É raiz, carapaça, antena. É, pois, uma espécie de placenta ou biosfera que cada um traz consigo e de que se muniu em longos anos de aprendizagem [...]” (Widmer, 1979: 17 e 25)

Considerando a arte, como expressão máxima das manifestações culturais, componente básico da nossa vida, agente catalisador e essência simultaneamente, Widmer observa que a ela cabe a árdua tarefa de inquietar, enaltecer e testemunhar. “Ela tem função de referência histórica, e não é à toa que identificamos povos através de sua arte, através daquilo que é chamado Bem Cultural; Bem que, a rigor, pertence a todos.” (Widmer, 1979: 17-18)

Movidos por esta consciência de responsabilidades, e tendo como filosofia básica a reciprocidade entre referenciais estéticos culturais e intelectuais, os compositores baianos vêm desenvolvendo um trabalho em que a interação entre as referências culturais da sua comunidade e as referências estéticas da música de concerto ocidental pós-tonal é elaborada de maneira individual. Isso nos mostram Lindembergue Cardoso e Wellington Gomes em suas homenagens à Bahia. O distanciamento cronológico de 21 anos entre os dois compositores e de 12 anos entre a concepção das duas obras (1982 - 1994) não se traduz em nenhum distanciamento de concepção artística,

embora, esteticamente, cada compositor e cada obra ocupe uma posição singular no panorama da música sinfônica do grupo baiano. Pode-se dizer que a obra de Gomes referenda a obra de Cardoso, tanto na motivação composicional quanto nos aspectos estrutural e filosófico, confirmando, apesar das diferenças que concernem ao estilo de um e outro compositor, uma identidade indiscutível que nos autoriza a utilizarmos a expressão evitada por Widmer: “Escola de Composição da UFBA”.

## BIBLIOGRAFIA

- Béhague, Gerard. 1979. *Music in Latin América: an Introduction*. New Jersey: Prentice Hall.
- Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia. Salvador: Seminários de Música da UFBA, n. 1, 1967, 14p.
- Cerqueira, Fernando. 1992. “A composição musical contemporânea na Bahia de 1962 a 1992”. Comunicação apresentada no seminário *O Renascimento Baiano Revisitado*, realizado na Academia de Letras da Bahia (Salvador, 4-6/6/1992, original datilografado).
- Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Widmer, Ernst. 1972. “Ensaio a uma didática da música contemporânea”. Original datilografado, 22 págs.
- . 1979. “Problemas da Difusão Cultural”. In: *Cadernos de Difusão Cultural da UFBA*, Salvador, nº 5.
- . 1981. “Crítica e Criatividade”. Original datilografado, 5 p.
- . 1985. “Travos e Favos”. In: *Art 13*, Revista da Escola de Música da UFBA. Salvador: Editora Universitária, 63-71.
- . 1988a. “Identidade da Música Brasileira”. Original datilografado, 1 pág.
- . 1988b. “A Formação dos Compositores Contemporâneos...”. Original datilografado, 5 págs.